SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Сергей Александрович Базунов
  -
  - Глава I. Детство Глинки
  - Глава II. Молодость
  - Глава III. Путешествие в Италию
  - Глава IV. Жизнь в Петербурге
  - Глава V. Опера «Жизнь за царя»
  - Глава VI. Семья и служба
  - Глава VII. Опера «Руслан и Людмила»
  - Глава VIII. Музыка Глинки
  - Глава IX. Последний период жизни Глинки
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17

- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22

Сергей Александрович Базунов Михаил Глинка. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк С. А. Базунова

С портретом Глинки

Глава I. Детство Глинки

Семья Глинки. – Жизнь с бабушкой. – Первые впечатления. – Проблески музыкального чувства. – Первые учителя.

Около 1804 года в Смоленской губернии, верстах в двадцати от города Ельни, проживал в собственном своем имении, селе Новоспасском, отставной капитан Иван Николаевич Глинка. До нас дошло очень мало сведений о личности этого человека; но то, что мы знаем о нем, рисует его как неглупого и даже довольно образованного помещика так называемого «доброго старого времени». Время же это имело много характерных особенностей; оно в литературе более или менее исследовано и известно. Всякий порядочный молодой дворянин начинал карьеру службою, по преимуществу военною, затем привозил в деревню какой-нибудь чин вроде капитанского, как Иван Николаевич, женился и погружался в хозяйство. Досуга бывало много, достатков тоже, деньги считались на ассигнации; кругом стояли большие, еще не проданные леса. Все отношения были просты и патриархальны, никто еще и не мечтал о реформе, а «подданные» тогдашних господ повиновались не только за страх, но и за совесть, особенно если помещик был из числа добрых людей, как Иван Николаевич Глинка. Словом, жилось привольно. Многие из более достаточных помещиков держали у себя даже домашние оркестры, составленные из собственных крепостных людей, и по высокоторжественным дням семейных празднеств крепостные артисты исполняли разные пьесы, вроде знаменитого патриотического гимна «Гром победы раздавайся», русские песни, старинные увертюры теперь давно забытых немецких композиторов и т. п. Короче сказать, это было начало характерной александровской эпохи, и семейство Глинки можно считать типичным представителем тогдашней помещичьей среды.

20 мая 1804 года у Ивана Николаевича Глинки и жены его Евгении Андреевны, урожденной Глинки, родился сын Михаил. О педагогике или хотя бы только о физическом воспитании детей первого возраста тогда имели вообще самые смутные понятия, а маленький Глинка вдобавок тотчас после рождения поступил на руки к бабушке его, Фекле Александровне, никому не хотевшей доверить воспитание любимого внука. Чтобы понять, каково жилось мальчику с бабушкой, нужно знать, что Фекла Александровна была женщина уже очень престарелая. Она имела в семье отдельное помещение, где и жила с внуком, его кормилицей и нянькой почти безвыходно. Старуха больше всего

на свете боялась простуды, притом не столько у себя, сколько у внука, и потому комнаты натапливали до 20 градусов, причем бедного мальчика еще безжалостно кутали в какую-то шубку. И такая жизнь продолжалась до самой смерти бабушки Феклы Александровны, то есть целых четыре года. Неудивительно поэтому, что ребенок рос слабым, нервным, был очень восприимчив ко всякого рода заболеваниям и эту болезненность сохранил потом на всю жизнь.

Здесь будет кстати высказать одно психологическое соображение, применимое, впрочем, не только к Глинке, но и ко всем детям, находящимся в его положении. Недостаток движения и отсутствие разнообразия внешних впечатлений толкнули маленького Глинку в область внутреннего мира, притом гораздо раньше, чем это происходит обычно: он рано стал проявлять заметную нервную впечатлительность и восприимчивость. Так, еще при жизни бабушки, то есть, стало быть, моложе четырех лет от роду, он уже выучился читать и читал, должно быть, недурно, потому что, по словам биографов, «восхищал бабушку отчетливым чтением священных книг». При этом не нужно забывать, что дело происходило в самом начале XIX столетия, когда никаких звуковых методов, никаких современных облегчений при изучении грамоты не было. Да и вообще грамота, особенно же отчетливое чтение, требует довольно сложной психической деятельности, а потому-то и не доступна самому первому возрасту, – у обыкновенных детей к четырем годам едва проявляются первые признаки разумно-сознательной жизни. Но дело в том, что Глинка не был обыкновенным ребенком…

С особенной силой и также очень рано стал привлекать Глинку мир звуков. По праздникам его водили в церковь, и говорят, что даже в самом первом возрасте церковное пение и звон колоколов производили на него неотразимое впечатление. Возвращаясь домой, он долго не мог отделаться от этих впечатлений, набирал медные тазы и подолгу звонил, подражая церковным колоколам. Когда впоследствии, на седьмом году, ему случилось быть в городе и слышать колокола самых разнообразных тембров, он безошибочно мог отличить звон каждой церкви и вообще проявлял необыкновенно тонкий слух.

Еще одно замечание, относящееся к первым годам жизни Глинки. Все детство свое он провел на руках женщин, окруженный женщинами, и затем в зрелом возрасте женское общество предпочитал всякому другому. Такое преобладание женского влияния отразилось очень решительно на его темпераменте, уже и без того мягком от природы. Мягкость его характера была до того велика, что часто переходила в

совершенную слабость, в какую-то беспомощность, житейскую неумелость. Постоянно требовалось, чтобы кто-нибудь за ним ухаживал и устраивал его практические дела, в которые он никогда не вникал. Когда же такого человека налицо не оказывалось, наш гений приходил в беспокойство и с не свойственной ему энергией принимался отыскивать себе новую нянюшку. Обыкновенно таковая скоро находилась, и добрейший Михаил Иванович успокаивался, улыбаясь своею кроткой, незлобиво-лукавой улыбкой. Как очень умный человек, он хорошо понимал свое положение…

Да, он понимал свою роль в мире и знал, что «не для корысти», менее всего для каких бы то ни было «битв» и «не для житейского волненья» создана его гениальная и детски незлобивая душа. Мы еще не раз возвратимся к характеристике этого удивительного человека, здесь же сообщаем вышеприведенные сведения лишь для того, чтобы показать, где, когда и из какого источника развились основные свойства характера Глинки. Затем возвращаемся к фактам биографии.

По смерти бабушки Феклы Александровны жизнь маленького Глинки несколько изменилась: прекратилось прежнее затворничество, должно быть, сняли с мальчика и его вечную шубку; руководство воспитанием перешло к матери Глинки, Евгении Андреевне. «Матушка баловала меня менее, – говорит Глинка в своих „Записках“, – и старалась даже приучать к свежему воздуху, но эти попытки оставались по большей части без успеха». Начался период начального образования. На первый раз пригласили француженку Розу Ивановну в качестве бонны и какого-то архитектора для уроков рисования. Неизвестно, что именно внесла в душевную сокровищницу будущего гения Роза Ивановна, зато известно, что архитектор был человек очень усердный и все заставлял своего ученика рисовать глаза, носы и уши. В своей автобиографии Глинка упоминает об этих носах с обыкновенным своим добродушием и даже говорит, что успевал… Та же автобиография упоминает еще о некоем «любознательном, весьма приятного нрава старичке», который часто навещал семейство Глинки, рассказывал мальчику «о диких людях», тропических странах и вообще о чужих краях, а в заключение подарил ему книгу под заглавием «О странствиях вообще», издание времен Екатерины II. Глинка полагает, что рассказы старичка и упомянутые «Странствия» послужили основанием его страсти к путешествиям. Конечно, могло быть и так…

Когда будущему композитору наступил восьмой год, семейству его пришлось спасаться от нашествия французов. Перебрались на время в Орел; однако ни этот переезд, ни события

двенадцатого года вообще заметного следа в жизни Глинки не оставили. Гораздо важнее замечание автобиографии, что даже по восьмому году, то есть до восьми лет, музыкальное чувство будущего композитора оставалось в зачаточном, неразвитом состоянии. Оно проявилось у него рельефно только на десятом или одиннадцатом году. Вот что говорит по этому поводу сам Глинка: «У батюшки иногда собиралось много соседей и родственников; это случалось в особенности в день его ангела или когда приезжал кто-либо, кого он хотел угостить на славу. В таком случае посылали обыкновенно за музыкантами к дяде моему, брату матушки, за восемь верст. Музыканты оставались несколько дней и, когда танцы за отъездом гостей прекращались, играли бывало разные пьесы. Однажды – помнится, что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по десятому или по одиннадцатому году, – играли квартет Крузеля с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление; я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое томительно-сладкое состояние…»

На другой день утром, когда нужно было опять рисовать уши и носы, эти носы выходили у Глинки гораздо хуже обыкновенного, и учитель рисования, уже известный читателю архитектор, напрасно напрягал свои умственные способности, стараясь угадать причину странной рассеянности ученика.

– Вы, верно, всё думаете о вчерашней музыке? – спросил он наконец.

– Что ж делать, – отвечал маленький мечтатель, – музыка – душа моя.

Архитектор, разумеется, не придал этим словам никакого значения. На самом же деле в них были и правда, и глубокий смысл: это был момент некоторого душевного перелома, неизбежный в жизни каждого настоящего артиста, это была эпоха в жизни Глинки, когда для него впервые *сознательно* определилось врожденное его призвание. «С тех пор, – говорит он, – я страстно полюбил музыку. Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев… я брал в руки скрипку или маленькую флейту и подделывался под оркестр… Отец часто гневался на меня, что я не танцую и оставляю гостей, но при первой возможности я снова возвращался к оркестру. Во время ужина обыкновенно играли *русские песни*, переложенные на две флейты, два кларнета, две валторны и два фагота. Эти грустно нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились (я с трудом переносил резкие звуки, даже валторны на низких нотах, когда на

них играли сильно[1], и, может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

Здесь мы, однако, должны сделать небольшое ограничительное замечание относительно достоинства слышанных Глинкою в детстве песен. Надо помнить, что эти песни он слышал тогда не из уст самого народа, а в переложениях (две флейты, два кларнета и пр.). Достоинство же этих переложений было более чем сомнительно. Еще мелодию песни тогдашний композитор, человек почти всегда с иностранным именем, мог, пожалуй, сохранить, но гармония, ритм, общий колорит и характер песни – все это пропадало бесследно. Так что, в сущности, пьесы, исполнявшиеся дядиным оркестром, вряд ли можно было даже и назвать русскими песнями. Это могли быть имитации русской песни – не более, притом имитации едва ли удачные. И надобно было иметь гениальную художественную проницательность, чтобы благодаря этим quasi-народным песням расслышать и запечатлеть в своем сердце истинную русскую народную музыку. Этими же соображениями объясняется и то обстоятельство, что разрабатывать народную музыку строго, систематически и сознательно Глинка начал лишь в зрелом возрасте, когда проснувшиеся в нем, быть может, далекие воспоминания детства он мог поверить наблюдениями зрелого возраста, когда он мог слышать настоящую народную песню. Юношеские же его произведения отмечены, как и вся тогдашняя музыка в России, заметным итальянским влиянием.

Да, великим гением нужно было обладать, чтобы в тогдашней России создать национальную русскую музыку. Самый источник ее – народная песня – был почти не доступен музыканту-исследователю; музыкально-исследовательских учреждений, консерватории, школ – ничего этого и в помине не было, а домашнее преподавание музыки могло возбуждать разве только смех или сострадание. Вот, например, сведения, почерпнутые из автобиографии Глинки: «Около этого времени (то есть когда Глинке было 10—13 лет) выписали нам гувернантку из Петербурга, Варвару Федоровну Кляммер. Это была девица лет двадцати, высокого роста, строгая и взыскательная». Она взялась обучать Глинку и его сестру разом французскому и немецкому языкам, географии – словом, всем наукам и между прочим музыке. Преподавание наук велось, разумеется, совершенно механическим путем: нужно было запомнить все заданное слово в слово; что же касается музыки, то «музыке, т. е. игре на фортепиано и чтению нот, нас учили также механически, – говорит Глинка и к удивлению нашему прибавляет:—Однако ж я

быстро в ней успевал». Упомянутая же девица оказалась, кроме того, «хитра на выдумки» и «как только мы с сестрой, – замечает Глинка, – начали кое-как разбирать ноты и попадать на клавиши, то сейчас же приказала приладить доску к фортепиано над клавишами так, что играть было можно, но нельзя было видеть рук и клавиш». Как вам нравится такая метода, читатель?

Вскоре после того маленького Глинку задумали учить играть на скрипке и преподавателем взяли одного из первых скрипачей дяди, но, к сожалению, сам этот «первый» скрипач играл, по словам Глинки, «не совсем верно и действовал смычком весьма неразвязно». И при таких-то жалких условиях преподавания Глинка все-таки успевал в музыке!

Глава II. Молодость

Поступление в Благородный пансион. – Уроки музыки. – Занятия с оркестром дяди. – Первые попытки композиции и окончание курса в пансионе. – Путешествие на Кавказ. – Поступление на службу. – Первые произведения. – Отставка. – Музыкальная деятельность 1828—1830 годов. – Известность. – Болезнь.

В начале зимы 1817 года семейство Глинки переехало в Петербург. Главною целью путешествия было дать будущему артисту образование более солидное, чем то, какое он мог получить в деревне: мальчик уже входил в возраст и к тому же проявлял недюжинные способности. Таким образом, вскоре по приезде в Петербург он был определен в Благородный пансион при Педагогическом институте, незадолго перед тем открытый.

Ученье, особенно в первые годы пребывания Глинки в пансионе, пошло очень хорошо, только наук преподавалось там что-то очень много: история и география, зоология и языки, в том числе персидский, статистика, математика, уголовное право, даже маршировка и пр. Что же касается профессоров пансиона, то, по-видимому, они представляли из себя довольно смешанное общество, ибо, отзываясь о них вообще как о людях с познаниями и большей частью окончивших разные германские университеты, Глинка дает много слишком нелестных отдельных характеристик. Там был, например, «грубый англичанин мистер Биттон, вероятно из шкиперов», «бойкий француз Трипе», отлично игравший в лапту, прошлым ремеслом которого была мелкая торговля; «злой пьемонтец Еллена» мучил воспитанников маршировкой, о которой сам не имел понятия; далее следуют «всегда несколько полный, весьма неопрятного вида» поляк Якушевич, финн Лумберг и пр. А над всем преподаванием надзирал добрейший субинспектор Иван Акимович Колмаков, «тоже не презиравший даров Бахуса». Нет, несмотря на снисходительное отношение Глинки к Благородному пансиону и его преподавателям, будет, кажется, более правильным сознаться, что в 1817—1822 годах в России «все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь». А кто чувствовал потребность в более основательном образовании, тот пополнял свои школьные познания последующим самостоятельным трудом. Так делал и Глинка, и все лучшие представители тогдашней эпохи.

Что касается музыкальных занятий будущего композитора за время пребывания его в Благородном пансионе, то есть с 1817 по 1822 год, то нужно сказать, что они не могли быть ни

систематичны, ни особенно успешны. Правда, биографы говорят, что Глинка брал тогда уроки у Фильда, Цейнера, Карла Мейера и других, и громче всего тут звучит, конечно, имя знаменитого Фильда, – но, к сожалению, автобиография Глинки прямо удостоверяет, что у знаменитого музыканта он взял всего три урока. Таким образом, этот действительно замечательный пианист не мог иметь сколько-нибудь значительного влияния на Глинку. Цейнер, по его словам, усовершенствовал механизм игры нашего артиста, но зато совершенно не умел преподавать теорию музыки. Более других способствовал развитию музыкального таланта Глинки Карл Мейер, и Глинка отзывается о нем в своих «Записках» с благодарностью. В общем же, по собственному признанию Глинки, в это время он мало успевал в музыке. Попытки его учиться играть на скрипке (он брал уроки у известного Бема) тоже не удались; впрочем, скрипка почему-то не давалась ему и впоследствии.

Таким образом, нужно признать, что техника Глинки между 1817 и 1822 годами подвигалась вперед мало. Но на основании этого ничего нельзя заключить о движении его музыкального развития. Не нужно забывать, что он вовсе и не готовил из себя виртуоза, музыкальные же впечатления – вещь гораздо более важная для будущего музыканта-творца – во время пребывания Глинки в пансионе были многочисленны и разнообразны. В это время он стал вхож во многие дома, где занимались музыкой достаточно серьезно и где он слушал и мог изучать классическую музыку Моцарта, Бетховена, Гайдна. Кроме того, он часто посещал концерты и оперу – русскую и итальянскую, – где было немало исполнителей весьма замечательных для тогдашнего времени и где зачастую давалось лучшее из того, что можно было найти в тогдашней европейской музыке. И часто молодой Глинка возвращался откуда-нибудь из театра или концерта совершенно очарованный глубиною музыкальных идей и прелестью музыкальных комбинаций, ему дотоле неизвестных. Все это было, без сомнения, важнее и гораздо нужнее для него, чем хорошо развитая техника.

К этому же времени относится первое практическое знакомство нашего новатора с оркестром, и нельзя не признать, что это последнее обстоятельство было особенно благодетельно для развития таланта будущего композитора. Дело устраивалось так: часто летом Глинка уезжал на вакации домой, а там в его распоряжение поступал готовый дядин оркестр, который к этому времени значительно усовершенствовался. Таким образом, оказывались налицо готовые средства к осуществлению музыкальных попыток и опытов молодого артиста и не было

никаких преград для его замыслов и начинаний. Там же он на практике изучил инструментовку, трудное искусство управлять оркестром и – что всего важнее пожалуй – приучался к самостоятельности. Здесь, может быть, кстати будет заметить, что самостоятельность, так резко проявившаяся в последующей музыкальной деятельности Глинки, заметно обнаруживается и в период его ученических годов. Когда принимались чему-нибудь учить Глинку – ничего из этого не выходило; напротив того, достигался успех и самые благие результаты, лишь только он принимался учиться сам. Не указывало ли все это на предназначенную ему в будущем роль самостоятельного и оригинального реформатора отечественной музыки?..

В начале лета 1822 года Глинка должен был окончить курс своего пансиона. Но увы! Учившись первые годы очень успешно, к концу курса он стал заметно пренебрегать многочисленными предметами пансионского преподавания. Разгадка такой перемены очень проста: музыка овладевала душою Глинки все более и более и к концу курса она овладела им вполне. А за три месяца до выпуска он познакомился к тому же с некоей молодой барышней красивой наружности. Нашему артисту в то время было только 18 лет, а барышня кроме красивой наружности обладала еще прелестным серебряным сопрано, понимала музыку и умела петь. Вследствие всего этого Глинка попал в очень затруднительное положение. С одной стороны, нужно было торопиться с изучением статистики, языков, юриспруденции и прочего, а с другой стороны, серебряное сопрано под аккомпанемент арфы (прелестный инструмент, если его употреблять вовремя, справедливо замечает Глинка в своей автобиографии) навевало чувства и стремления совсем особого, отнюдь не пансионного характера. Словом, все эти впечатления расшевелили сердце и воображение молодого мечтателя; они же толкнули его впервые и на путь композиции. Желая услужить обладательнице очаровательного сопрано, он написал вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгеля «Швейцарское семейство», затем появились вариации для арфы на тему Моцарта (Es-dur) и наконец оригинальное сочинение – вальс для фортепиано (F-dur)[2]. Между тем, три месяца, остававшиеся до выпуска, промелькнули как сон, наступила пора экзаменов, и Глинка, в последнее время сильно подзапустивший все учебные предметы, теперь не знал, что делать. Особенно плохо обстояло дело с математикой, а из уголовного права он, по собственным словам его, «успел выучить только одну статью». Но времена тогда были очень снисходительные, и Глинку, в уважение его прежних заслуг, выпустили из пансиона первым и даже дали ему

право на чин 10-го класса.

В следующем по выходе из пансиона году Глинка, согласно желанию своего отца, отправился на Кавказ, чтобы пользоваться там минеральными водами. Как видно, уже с этого времени, то есть с девятнадцатилетнего возраста, у него начались всевозможные недуги – действительные и воображаемые, – с которыми он, при известной своей мнительности, мучился потом целую жизнь, вплоть до самой смерти. На Кавказе Глинке назначили серные ванны и заставили его пить сернокислые воды, на которые он впоследствии очень сердился. Положим, ни воды, ни ванны ничему не помогли, но саму поездку на Кавказ нельзя не считать чрезвычайно полезною для развития художественного таланта будущего композитора. Новые места, очаровательная кавказская природа, характерное восточное население – все это должно было сильнейшим образом подействовать на впечатлительное воображение Глинки. Здесь он впервые наблюдал горские пляски, слушал восточные кавказские напевы, столь не похожие на нашу русскую песню; из этого четырехмесячного путешествия он вывез массу новых и ярких поэтических впечатлений, многие из которых впоследствии воплотились в важнейшем и совершеннейшем из его произведений, опере «Руслан и Людмила».

По возвращении с Кавказа Глинка продолжал заниматься музыкой и только музыкой, вовсе не помышляя о какой бы то ни было практической деятельности. Но иначе думал его отец, начинавший тяготиться чрезмерными издержками, каких требовали музыкальные занятия и связанный с ними образ жизни его сына. Таким образом, в мае 1824 года Глинка, уступая желанию отца, должен был поступить на службу. Он получил должность помощника секретаря в канцелярии совета путей сообщения. Не нужно, впрочем, придавать особенно грустного значения этому обстоятельству: служба в канцелярии была не особенно обременительна, работы на дом не давали, а с другой стороны, по словам самого Глинки, новые отношения по службе доставили ему в короткое время знакомства, весьма полезные в музыкальном отношении. Таким образом, служба по меньшей мере не мешала музыкальным занятиям Глинки, которые шли своим чередом и оставались главными его занятиями. В знакомых домах он слушал и нередко сам исполнял произведения классической музыки. В то же время, не прерывая сношений с любимым учителем своим Карлом Мейером, Глинка учился у него композиции, а вместе с тем писал довольно много и сам. Произведения этого периода (службы в канцелярии, 1824—1828 годов) довольно многочисленны, это по большей части романсы

на слова тогдашних поэтов, иногда же целые театральные сцены, из которых кое-что впоследствии вошло в состав его опер. Вообще же говоря, это были так называемые юношеские произведения нашего автора. Они не уступали по достоинству подобным же произведениям других тогдашних композиторов, но, удовлетворяя принятым вкусам, не были, однако, еще отмечены каким-либо новым направлением.

А принятым вкусам публики тогдашние писания Глинки несомненно удовлетворяли; наш композитор постепенно становился известностью и любимцем музыкальной части общества того времени. Да и могло ли быть иначе, можно ли было требовать, с точки зрения тогдашних меломанов, чего-нибудь лучшего, чем, например, знаменитый романс «Не искушай меня без нужды»? Этот романс (слова Баратынского) Глинка написал в 1825 году и считал его своим первым удачным произведением.

Так проходила жизнь Глинки до 1828 года, который отмечен тем, что наш композитор принужден был выйти в отставку. Но прежде чем описать странные обстоятельства, сопровождавшие эту отставку, мы должны сделать небольшое отступление. Канцелярия, где служил Глинка, была, как упомянуто выше, канцелярией совета путей сообщения; в самом же совете заседали четыре генерала, из которых одного звали И. С. Герголи. У этого И. С. Герголи были жена и три дочери, причем нужно запомнить, что одну из них звали Поликсеной. Глинка был вхож к генералу Герголи, часто аккомпанировал его дочери Поликсене и даже нередко певал с нею. По службе же у Глинки в это время все шло как нельзя лучше, и начальство было совершенно довольно усердием молодого секретаря. Но потом наш композитор вздумал посещать дом генерала Герголи реже. Такое свое решение Глинка объясняет тем, что и генеральша, и ее дочери не могли внушить искреннего желания часто бывать у них; они жили долгое время в Киеве и кроме суматошных провинциальных приемов имели страсть говорить чрезвычайно громко и все четыре вдруг, так что не только гостей, но и самого генерала заставляли молчать всякий раз, когда обращались к нему. Как бы то ни было, достоверно известно, что отношения Глинки с начальством поколебались именно в тот период, когда он стал реже посещать генерала Герголи. Генерал переменил обращение со своим подчиненным, начал находить разные ошибки в бумагах своего секретаря, часто и, конечно, всегда безапелляционно высказывал свое недовольство им в связи с вопросами орфографии и особенно налегал на неправильно поставленные запятые. Глинка говорит, что он «с должным уважением к начальнику не отвечал

ни слова», подумал только про себя: «Эге, здесь шашни баловницы Поликсены» – и тут же решил совсем прекратить посещения. Тогда генерал стал еще взыскательнее, и Глинка, не теряя даром времени, поспешил подать прошение об отставке. Этот курьезный эпизод происходил, как сказано, в 1828 году и хорошо характеризует «доброе старое время».

Описанные неудачи по службе огорчали, однако, молодого композитора, по-видимому, не слишком сильно. Он продолжал жить в Петербурге, вращался в высшем столичном обществе (гр. М. Ю. Виельгорский, Толстые, Штерич, князья Голицыны) и проводил время довольно приятно. Вместе с тем он не покидал и своих музыкальных занятий, совершенствовал свою технику, прилежно играя этюды Крамера, Мошелеса и других, брал у итальянца Замбони уроки композиции и сам писал довольно усердно, так что в течение двух лет, последовавших за отставкой Глинки (1828—1830), в печати появилась целая серия новых его произведений, делавших имя его все более и более популярным. [3]

Тогда же, то есть около 1828—1830 годов, Глинка успел познакомиться со многими выдающимися литературными знаменитостями того времени, например с Пушкиным, Грибоедовым, Жуковским, бар. Дельвигом, Мицкевичем. Слава его среди избранного петербургского общества была уже так велика, что кн. С. Г. Голицын, желая познакомить Глинку с Н. Н. Норовым (впоследствии товарищем министра финансов), дал нашему музыканту рекомендательное письмо такого лаконического содержания: «Податель этой записки – Глинка». И результатом такой известности было множество очень лестных приглашений, разнообразивших жизнь композитора самым желательным образом. Так, во главе целой группы приятелей-дилетантов музыки Глинка ездил к князьям Голицыным, жившим в то время на Черной речке, и давал там свои знаменитые серенады, приобретшие потом почти историческую известность, – так много шума наделали в тогдашнем обществе эти веселые музыкальные поездки. Кн. Кочубей, президент государственного совета, приглашал ту же избранную компанию к себе в Царское Село. Предпринимались иногда и более отдаленные поездки, верст за 200 от Петербурга, например по приглашению гр. Строгоновой в ее имение, находившееся где-то около Новгорода. О Глинке и его музыкальных сподвижниках стали появляться кое-где даже печатные отзывы, например в «Северной пчеле» (1827 год). Наконец в 1829 году вышел в свет «Лирический альбом», изданный Н. И. Павлищевым, куда вошла большая часть сочинений, написанных к тому времени Глинкою и уже успевших

приобрести самую широкую популярность.

Из этого же периода времени М. И. Глинка вынес и удержал в памяти некоторые темы, впоследствии введенные им в свои оперы. Так, например, возвращаясь в июне 1829 года из своей поездки к водопаду Иматра, он заслушался песней, которую пел его ямщик-чухонец. Мотив понравился ему, он заставил ямщика повторить песню несколько раз, пока не запомнил ее наизусть, и впоследствии эта песня дала ему главную тему для баллады Финна в опере «Руслан и Людмила». Подобным же образом осенью 1829 года Глинке довелось слышать у одного из его знакомых – Штерича – персидскую песню, пропетую секретарем министра иностранных дел. Мотив этой песни послужил потом основой для хора «Ложится в поле мрак ночной» в той же опере «Руслан и Людмила».

Так проходили молодые годы нашего композитора. Успех и слава улыбнулись ему в настоящем, а впереди ожидалось только самое светлое будущее. Но близких Глинке людей беспокоило его здоровье, состояние которого с каждым годом становилось тревожнее. Михаил Иванович, прихварывавший очень часто в период своей петербургской жизни, почувствовал себя особенно дурно к весне 1830 года, чему причиною могла быть также слишком беспокойная и шумная жизнь последних лет. Чем, собственно, был болен Глинка, – об этом мы достоверных сведений не имеем, как не имел их ни сам композитор, ни тогдашние медики, его лечившие. При всем том над ним испытывались одно за другим чуть ли не все средства, известные тогдашней медицине. Так, еще в 1827 году некий доктор Браилов определил у М. И. Глинки «золотушное расположение», и по этому случаю бедный пациент, уже и без того больной, должен был еще выпить 30 бутылок браиловского «декокта». «О Боже, что это был за декокт! – восклицает Глинка в своей автобиографии. – Вяжущий, пряный, густой, отвратительного зелено-болотного цвета». Действовал же этот декокт, по словам страдальца, весьма сильно, именно так, что больной, дотоле страдавший бессонницей, теперь совершенно лишился сна и потом долго не мог поправиться от этого удивительного лекарства. Чего-чего не перепробовали над ним! И серу, и опиум, и хину, и даже меркурий[4]. В 1828 году его лечил некто доктор Гасовский. Испытав все перечисленные средства, он посадил больного в теплую и душную комнату, где пациент, несмотря на жаркую погоду, стоявшую на улице, обязан был просидеть безвыходно целый месяц. Что делать? Приходилось покориться, потому что могло быть и хуже. И действительно, в следующем 1829 году нашелся какой-то доктор Соломон, который тоже посадил Глинку

в тропически натопленную комнату, но уже на два месяца. В автобиографии Глинка описывает все эти способы лечения подробно и с большим негодованием.

Наконец к началу 1830 года наш композитор разболелся окончательно, и доктора стали гнать его за границу, где он должен был прожить в теплом климате не менее трех лет. Таким образом, поездка была решена, и весною 1830 года Глинка отправился в путь.

Глава III. Путешествие в Италию

Личность Глинки. – Пребывание в Милане и Турине. – Взгляд Глинки на исполнение музыкальных произведений. – Уроки проф. Базили. – Впечатление, произведенное на Глинку итальянской музыкой. – Известность в Италии и итальянские сочинения Глинки. – Болезнь 1833 года. – Перемена во взглядах на итальянскую музыку. – Поворот музыкальных взглядов Глинки в сторону национальной русской музыки. – Отъезд из Италии. – Вена. – Баден. – Пребывание в Берлине и занятия с Деном. – Берлинские сочинения Глинки и отъезд в Россию.

Перед отъездом за границу, то есть зимою 1829/30 года, Глинка, проживавший тогда в отцовском имении, все собирался отправиться в Петербург, чтобы устроить там концерт в пользу некоего Иванова, молодого певца, состоявшего в то время при петербургской Певческой капелле. Концерт этот нужен был для того, чтобы дать Иванову средства на поездку за границу вместе с Глинкою. Однако расстроенное здоровье и зимнее время не позволили Глинке ехать в Петербург самому, и пособить горю взялся его отец. Он отправился в Петербург, хлопотал там и, с одной стороны, уговорил (c'est le mot[5], прибавляет Глинка) Иванова, который не доверял и колебался, с другой же – упросил директора певческой капеллы Ф. П. Львова дать Иванову разрешение на поездку. Но и этим хлопоты не ограничились. Требовалось еще, чтобы отец Глинки обязался формальною подпиской, что Иванов за границей не будет иметь недостатка в средствах к существованию. И отец дал такую подписку. Вот с какими трудностями приходилось добывать для Глинки провожатых! И в последующие поездки его всякий раз повторялась та же история. Всегда требовалось, чтобы кто-нибудь присматривал за ним и его делами, всегда на всех путях практической жизни ему нужен был провожатый.

Тем более поразительным кажется резкий контраст между этой житейской беспомощностью и той энергией, самостоятельностью и оригинальностью, с какими отыскивал Глинка новые, собственные пути в области музыкального творчества, – той энергией, с которой он освобождался и освободился от всяких провожатых и руководителей в сфере излюбленного им искусства. Когда перечитываешь разные биографические сведения о Глинке и вдумываешься в характер этой крупной, гениальной, но мягкой и незлобивой личности, то начинает казаться, что весь смысл своей жизни композитор мог бы передать такими словами: «Делайте со мною и за меня всё, что

хотите, наблюдайте за моим расходом и приходом, сочиняйте для меня какие хотите маршруты в жизни, лечите меня какими угодно декоктами, но не касайтесь моего искусства, о музыке я позабочусь сам…»

Да, правы, кажется, те, кто видит в Глинке едва ли не самого типичного представителя национального русского гения. Действительно, всё русское, достоинства и недостатки, всё тут налицо: и непрактичность, и житейская неумелость, и наряду с этим огромный талант. Обрабатывается этот талант как-то очень по-домашнему и все-таки блещет ярко своим прирожденным светом. Есть тут и русское добродушие, и незлобивость, и вместе с тем есть глубокий, тоже какой-то непрактичный, однако хороший, настоящий ум, приправленный к тому же порядочной дозою юмора. Но возвратимся к нашему рассказу.

25 апреля 1830 года наши путешественники двинулись в путь. Конечной целью путешествия была Италия, дорога же туда лежала через Германию. Во многих немецких городах и городках останавливались, чтобы отдохнуть, послушать музыку и полечиться. Музыку слушали, а иногда и сами играли или пели и, по-видимому, производили впечатление, так что во многих местах городские обыватели сходились слушать русских артистов-путешественников. Что же касается лечения, то, разумеется, и в Германии нашлись ненавистные Глинке серные воды и ванны. Несмотря на то что угнетающее действие этих вод и ванн было знакомо композитору еще по Кавказу, он безропотно пил, что прописывали, и купался, в чем заставляли купаться. «Тут (в Германии) случилось то же самое, что и на Кавказе, – замечает Глинка о своих ваннах, – только не варили, как на Кавказе, в невыносимо горячей воде». Таким образом, и здесь снисходительный пациент отыскал некоторое «примиряющее начало».

В сентябре того же года путешественники перебрались через Альпы, полюбовались берегами Лаго-Маджоре и вскоре прибыли в Милан. Внешность красивой столицы Ломбардии и особенно знаменитый Миланский собор поразили Глинку необычайно.

«Вид этого великолепного, из белого мрамора сооруженного храма и самого города, – говорит он, – прозрачность неба, черноокие миланки с их вуалями приводили меня в неописанный восторг». Словом сказать, давнишняя мечта композитора осуществилась: Италия приняла его в свои объятия; душа музыканта наполнилась впечатлениями красоты и поэзии, и в автобиографии мы находим целый ряд восторженных описаний итальянской природы и произведений искусства.

Осмотрев Милан и устроившись в нем несколько более

оседло, путешественники предприняли поездку в Турин, чтобы навестить проживавшего там петербургского знакомого Глинки, Штерича. В Турине нашему композитору довелось слышать некоторых хороших оперных исполнителей и между прочим известного в то время певца Дюпре. Отзыв о нем Глинки имеет некоторое значение, потому что характеризует его взгляды на исполнение музыкальных произведений вообще. Вот этот отзыв: «Голос его был тогда не силен, но свеж; пел он уже и тогда несколько по-французски, то есть: il relevait chaque note avec affectation[6]».

Подобным же образом, говоря в другом месте о Рубини, Глинка замечает: от нас «не ускользали самые нежные sotto voce[7] которые, впрочем, Рубини не доводил еще тогда до такой нелепой степени, как впоследствии», и проч.

Таким образом, наш композитор восставал против всего вычурного, против манерности и всякой аффектации в музыке. Его идеалом была простота и отчетливость, «опрятность исполнения», по любимому выражению Глинки; причем эта «опрятность» в его представлении не исключала ни разнообразия, ни смелости, ни даже капризной причудливости, – поскольку, разумеется, эти качества не переходят границ изящного. Кто отказался бы и в наше время от исполнителя, обладающего такими достоинствами?..

В начале ноября 1830 года путешественники возвратились в Милан и, по-видимому, решили приняться за работу серьезно. Иванов занялся обработкой своего голоса под руководством учителя пения Э. Бианки, а Глинке рекомендовали в качестве учителя композиции известного в то время директора Миланской консерватории, Базили. Нужно сказать, что, порываясь с такой настойчивостью в Италию, Глинка имел в виду несколько целей; о поправлении здоровья он думал очень мало, главным же образом его манили в Италию ее природа, искусство и особенно музыка; в частности, он рассчитывал пополнить там свои пробелы в теории музыки и композиции. Но именно эта последняя цель, как мы сейчас увидим, и не была достигнута в Италии. Директор Миланской консерватории оказался весьма неподходящим преподавателем. Будучи человеком сухим, педантичным и утомительным, он повел дело преподавания по методе, вполне отвечавшей всем свойствам своего изобретателя. Бедный ученик скоро пришел в совершенное отчаяние. Между прочим он рассказывает, как именно велись уроки. Его заставляли работать над гаммой в четыре голоса следующим образом: один голос вел гамму целыми нотами, другой – полутактными, третий – четвертями и четвертый – восьмыми. «Это головоломное

упражнение клонилось, – замечает Глинка, – по мнению Базили, к тому, чтобы утончить музыкальные мои способности, sottilizzar l'ingegno, как он говорил, но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам». И действительно, такие педантические упражнения могли не столько утончить музыкальные способности Глинки, сколько – и гораздо вернее – иссушить его творческую фантазию. Поэтому он скоро прекратил эти утомительные занятия, отказавшись от дальнейших услуг проф. Базили.

Что касается итальянской музыки, которая продолжала восхищать композитора, то в этом отношении описываемая поездка Глинки должна быть признана весьма удачною. В зимний сезон 1830/31 года в Милане пели многие музыкальные знаменитости того времени, например Паста, Рубини, Гризи, Галли; на сценах же двух оперных театров Милана постоянно давались оперы Россини, Доницетти, Беллини и других композиторов. Глинка, успевший познакомиться с семейством гр. Воронцова-Дашкова (тогдашнего русского посланника при сардинском дворе), постоянно пользовался его ложей в театре Carcano и таким образом мог слышать все лучшее из итальянского репертуара. Прибавим, что наибольшее впечатление из этого репертуара производили на нашего композитора оперы «Анна Болейн» Доницетти и «Сомнамбула» Беллини. Об исполнении последней оперы Глинка рассказывает так: «Пели с живейшим восторгом: во втором акте (артисты) сами плакали и заставляли публику подражать им… Мы, обнявшись в ложе посланника со Штеричем, также проливали обильный ток слез умиления и восторга». Если бы Глинка мог тогда знать, как скоро и как радикально изменятся его взгляды на итальянскую музыку!..

Там же, то есть в салоне гр. Воронцова-Дашкова, наш композитор познакомился с представителями многих аристократических семейств Италии, однако не брезгал и гораздо менее аристократическим, но, быть может, более для него полезным обществом. В скромной квартире Глинки постоянно собиралось веселое общество второстепенных актеров, певцов, певиц и тому подобного люда; все держали себя просто и не стесняясь, всем предоставлялось делать кто что хочет, часто пели, играли и проводили время весело и небесполезно.

Отчасти благодаря такому разнообразию и многочисленности знакомств наш композитор довольно скоро начал пользоваться некоторою известностью в Италии. О нем и о товарище его Иванове уже стали говорить как о двух maestro russi, и в качестве такого maestro Глинка должен был давать публике произведения

своего русского вдохновения. Однако, увы! Ничего русского Глинка итальянцам не дал, и все написанное им в Милане имеет вполне итальянский характер (например вариации на тему из оперы «Анна Болейн», на темы из балета «Chao Kang», «Rondo» на тему из оперы «Монтекки и Капулетти» Беллини и проч.; все относится к 1831 году).

В течение последующих двух лет Глинка объехал почти всю Италию, побывал в Генуе, Риме, Неаполе, где познакомился с некоторыми итальянскими знаменитостями, как, например, Беллини, Доницетти, а также с проживавшим тогда в Неаполе знаменитым русским художником Карлом Брюлловым. Из музыкальных работ его этого периода можно отметить «Серенаду» на темы из оперы «Сомнамбула». Эта пьеса, написанная для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса, в июле 1832 года была исполнена с большим успехом лучшими миланскими артистами и еще более увеличила популярность русского композитора. В том же 1832 году Глинка сочинил другую серенаду на темы из «Анны Болейн» Доницетти и вслед за тем написал несколько романсов. Большая часть этих итальянских сочинений Глинки писалась по просьбе и для разных итальянских знакомых нашего maestro, которым они и посвящались. При этом нельзя не заметить, что иногда эти работы – вернее характер и назначение их – бывали обременительны для Глинки.

Вот что, например, рассказывает он об одной из таких работ, предпринятой для некоей певицы Този. Зимою 1832 года эта певица должна была дебютировать в Милане, в опере Доницетти «Фауст». «Так как в партитуре, – говорит Глинка, – не было, по ее мнению, приличной каватины для выхода, то она попросила меня написать ее. Я исполнил ее просьбу и, кажется, удачно, т. е. совершенно вроде Беллини, как она того желала; причем я по возможности избегал средних нот ее голоса, которые были наиболее плохи. Ей понравилась мелодия, но она была недовольна, что я мало выставил ее средние, по ее мнению лучшие, ноты в голосе». Вследствие этого наш маэстро должен был переделывать каватину по указанию притязательной артистки и тем не менее угодить ей не мог. Тогда-то Глинка дал себе зарок не писать более для итальянских примадонн.

При всем том в 1832 году Глинка написал еще несколько «итальянских» вещей, то есть произведений, созданных совершенно по шаблону итальянской музыки и специально рассчитанных на итальянские вкусы. Затем творческие занятия Глинки приостановились до середины 1833 года, потому что здоровье нашего маэстро, поправившееся было в первое время его

пребывания в Италии, вскоре опять стало ухудшаться, и к началу 1833 года он чувствовал себя не лучше, чем в Петербурге, до отъезда за границу. Нужно ли говорить, что во время пребывания Глинки в Италии лечение продолжалось почти без перерывов и отличалось обычною фантастичностью? Так, некий врач Филиппи для чего-то прожег ему затылок ляписом, доктор Франк наложил на живот какой-то злокачественный пластырь, который, по словам Глинки, в короткое время «погубил» его нервы и довел «до отчаяния и до тех фантастических ощущений, которые называются Sinne-Täuschungen, hallucinations[8]». Наконец в феврале 1833 года, по совету врачей, наш композитор предпринял поездку в Венецию. Но, едва успев осмотреть достопримечательности города, он опять захворал и снова попал в руки врачей. На этот раз страдальцу начали промывать желудок, а потом пустили кровь. Нужно ли упоминать, что и в Италии к услугам Глинки были предоставлены ненавистные ему серные воды и ванны?..

Мы так часто говорим о недугах нашего композитора потому, что они действительно составляли крест всей жизни его. Лечение же этих недугов и сами лекаря часто бывали курьезны до невероятной степени. Вот еще один пример. В 1831 году в Милане судьба столкнула Глинку с неким синьором Поллини, который был, по его словам, очень замечательный музыкант, искренно любил свое искусство и писал оперы. Но заметив, что в этом роде он ничего не произвел особенного, Поллини решил испытать свои силы на другом поприще, и успех скоро увенчал его новые труды. Он нажил целое состояние, изобретя декокт «rob antisyphilitique», бутылку которого, под названием «eau de M. Pollin»[9], продавал по червонцу. Нечего и говорить, что этот декокт не миновал Глинку как субъекта «золотушного расположения». Однако действие нового лекарства оказалось столь вредным, что сам изобретатель скоро испугался и посоветовал прекратить лечение.

Все эти тяжелые ощущения постоянных страданий не могли, конечно, не отразиться и на душевном состоянии Михаила Ивановича. Болезненное настроение души сказалось уже в его последних итальянских произведениях, а по поводу написанного около этого времени «Трио» (для фортепиано, кларнета и фагота) артисты-исполнители покачивали даже головами и что-то говорили о «disperazione»[10] маэстро. Постепенно им стало овладевать чувство недовольства, неудовлетворенности, скоро перешедшее в определенное ощущение тоски. Итальянские впечатления с каждым днем все более и более теряли свою яркость и увлекательность. Сама музыка Италии, прежде так

восхищавшая композитора, теперь как будто тоже потеряла для него свое значение. Правда, эта музыка оставалась все такой же упоительно нежной и сладкой, но теперь она начинала казаться Глинке именно уже слишком сладкой и даже приторной. «Недостаточно разнообразна эта музыка, – думалось теперь композитору, – и при недостатке разнообразия еще чего-то другого не хватает ей». Но чего же именно в ней не было? И Глинка упорно задумывался над этим вопросом. Начиная с 1833 года, он вообще очень мало писал, но зато тем больше размышлял и постепенно пришел к заключению, что итальянской музыке, главным образом, недоставало глубины. И чем более прояснялись взгляды Глинки на итальянскую музыку, тем труднее и труднее становилось ему подделываться под царившее кругом итальянское «sentimento brillante», которое композитор определяет как «ощущение благосостояния – следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца». Действительно, все кругом веселилось, пело и наслаждалось жизнью и своим sentimento brillante, а северный музыкант все более и более задумывался и уходил в себя. «Нет, – думал он, – мы, жители севера, чувствуем иначе; впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу…» «У нас или неистовая веселость, или горькие слезы». «Даже любовь у нас всегда соединена с грустью». И постепенно в душе композитора, на время усыпленной было сладкими мелодиями Беллини и Россини, начали воскресать старые, полузабытые напевы далекого детства на родине.

В последнее время его часто можно было видеть с опрятным изданием Giovanni Ricordi в руках: там были собраны все итальянские произведения Глинки, все то, что в разное время написал он в угоду жителям Милана. Молча и машинально перелистывал автор красивое издание и задумывался, убеждаясь, что никогда он не мог быть искренним итальянцем и что искренно он мог писать только по-русски.

Таким образом, Италия постепенно теряла для Глинки все свое очарование; итальянское искусство стало удовлетворять его все меньше и меньше; в душе возникали задачи и планы совершенно иного, нового направления. Наконец нашего маэстро потянуло домой, и в скором времени это новое стремление усилилось до необычайной степени. Овладевая душою Глинки все более и более, оно наконец приняло совершенный характер душевного недуга, известного под названием «ностальгии» (тоски по родине). Так совершался в душе композитора тот душевный переворот, который отвлек его от бесплодной и неблагодарной роли подражателя и впоследствии направил на путь

самостоятельного творчества в сфере русской народной музыки.

В июле 1833 года Глинка получил известие, что сестра его, Наталья Ивановна Гедеонова, приехала с мужем в Берлин, и он тотчас решил ехать туда же (из Берлина было все-таки поближе домой, да и сестру он любил очень искренно). Таким образом, в июле 1833 года Глинка покинул Италию и при этом, к удивлению своему, не испытал ни сожаления, ни вообще какого бы то ни было тягостного чувства. В самом деле, не странно ли? Давно ли наш композитор так горячо стремился в Италию, тогдашний центр музыки par excellence[11], и не более как три года спустя в этом самом центре, так сказать у очага итальянской музыки, тот же самый Глинка осудил ее – и осудил со всею решительностью глубоко убежденного человека. Не заключался ли в этом осуждении настоящий и самый беспристрастный приговор итальянской музыке вообще?..

Путешествие в Берлин предпринято было через Тироль и Вену. После роскошной итальянской природы Вена показалась Глинке несколько мрачною, особенно, может быть, по причине усилившихся физических страданий. Впрочем, в австрийской столице ему пришлось пробыть очень недолго: врачи скоро выпроводили его на воды в Баден. «Воды баденские, – пишет Глинка, – весьма сильны; они состоят из серы и квасцов…» Словом, на сцену опять выступили смешные серные воды. Однако ему в то время было не до смеха. Здоровье его становилось хуже, чем когда-нибудь; с другой стороны, открылась тоска по родине, к тому же и недавно пережитые в Италии душевные волнения далеко еще не улеглись и давали себя чувствовать очень осязательно. Перечитывая в автобиографии описание этого периода жизни Глинки, выносишь о его личности совершенно лирическое впечатление. В это время у него служил какой-то нанятый в Вене лакей; положение страдающего композитора было так тяжело физически и нравственно, что тронуло сердце даже этого лакея. Ему обязан был Глинка многими мелкими и даже не мелкими для наемного человека услугами (живя в дорогом Бадене, композитор успел совершенно истощить свой запас денег). Этот добрый человек ухаживал за больным иностранцем самым добросовестным и внимательным образом, развлекал его сколько мог, гулял с ним по Бадену, а гулять с Глинкою в то время уже значило водить его – так слаб был наш бедный соотечественник. И вот однажды, во время такой печальной прогулки, прислужник завел его к какому-то католическому священнику. В доме оказалось фортепьяно. Глинка сел и стал перебирать грустные аккорды, постепенно увлекаясь своею импровизацией. Наконец из-под пальцев музыканта полились

такие скорбные звуки, что добрый патер был поражен и воскликнул: «Как можно в ваши лета играть так грустно?..»

В сентябре 1833 года больной, немного оправившись, добрался наконец до Берлина и был встречен горячо любимой сестрою и зятем.

Устроившись затем с квартирой и прочими делами, Глинка прожил в Берлине около полугода; но это время, оказавшееся очень полезным для его музыкального развития, не богато внешними фактами. Важнее всего в этом периоде знакомство композитора с известным берлинским теоретиком Деном, у которого он брал уроки теории музыки и контрапункта в течение всего времени своего пребывания в Берлине. Этот Ден принес, по-видимому, действительную пользу Глинке, приведя в порядок его многосторонние, но очень разрозненные сведения. О нем композитор постоянно отзывается с самой теплой благодарностью и симпатией. «Нет сомнения, – говорит он, – что Дену обязан я более всех других моих maestro».

Учась, однако, теории у Дена, Глинка в то же время не покидал и самостоятельной композиторской деятельности. Так, в это время в Берлине были написаны романсы «Дубрава шумит» (на слова Жуковского), «Не говори, любовь пройдет» (на слова Дельвига), вариации на тему «Соловья» (Алябьева), «pot-pourri» из нескольких русских песен для фортепиано в четыре руки, а также этюд увертюры-симфонии на русскую тему.

Положим, что эта «русская» тема была разработана совершенно по-немецки, как то признает и сам Глинка, но один выбор русской темы, это тяготение в сторону национальной русской музыки уже очень характерны. Значит, никакие наслоения итальянской музыки, ни немецкая музыка Берлина не могли заглушить окончательно таившийся в сердце музыканта живой источник русской национальной музыки, единственно ему свойственной. Значит, никогда не умирало врожденное, всосанное, так сказать, с молоком матери тяготение этой родной народной музыки. В Берлине же, после внутреннего переворота, незадолго перед тем пережитого композитором, это тяготение стало для него все более и более проясняться. Там же, то есть в Берлине, были написаны такие вещи, как «Песнь сироты» из «Жизни за Царя» и первая тема Allegro увертюры.

Все это были, так сказать, предвестия нового направления, которому отдавался Глинка более и более. Но для того, чтобы поворот совершился окончательно, для того, чтобы пробудившееся в душе композитора «русское» чувство могло проявить себя капитальными и яркими образцами истинно национальной музыки, – для этого не хватало еще нашему

музыканту родного воздуха, родной обстановки и всей совокупности впечатлений дорогой отчизны, со всеми ее хорошими и дурными сторонами. Словом, нужна была родная почва, нужен был «дым отечества»…

В апреле 1834 года Глинка совершенно неожиданно получил известие о смерти своего отца и тотчас же стал собираться в дорогу домой. В том же апреле он уже был на пути в Россию.

Глава IV. Жизнь в Петербурге

Возвращение в Новоспасское. – Поездка в Москву. – Первая мысль о национальной русской опере. – Жизнь в Петербурге. – Первое знакомство с М. П. Ивановой (впоследствии женой Глинки).– Жизнь в семействе А. С. Стунеева. – Знакомства Глинки. – А. С. Даргомыжский. – Музыкальные работы 1834 года.

По приезде в Россию Глинка сначала уединился в Новоспасском и прожил в совершенной тишине некоторое время, пока его снова не потянуло в свет.

Первая поездка имела целью Москву, где проживал давнишний приятель Михаила Ивановича – Мельгунов. Там написал он известный романс «Не называй ее небесной» (слова Павлова) и там же окончательно поселилась в уме его мысль о создании русской оперы. Слов у него еще не было, но в воображении уже бродили многие мотивы и даже целые сцены первой его оперы «Жизнь за Царя». Некоторые отрывки он даже играл уже на фортепиано. «Вообще, – прибавляет Глинка, – все время пребывания моего в Москве я провел очень весело».

И однако… тотчас по возвращении в Новоспасское (то есть спустя всего три месяца по приезде в Россию) наш композитор подал прошение о заграничном паспорте. Биографы обходят молчанием это не особенно понятное обстоятельство, и автобиография также не дает никаких объяснений такой поспешности, а между тем она могла бы навести на размышления… Неужели «дым отечества» только казался приятным из прекрасного далека? Но Глинка (по крайней мере в автобиографии) не жалуется на свои русские впечатления этого периода. Или и в самом деле русским художникам удобнее изображать Россию из-за границы и наш композитор, обновив свои впечатления, захотел обработать их вдалеке? Может быть также, что решение Глинки вызвано было его постоянной страстью к передвижениям и путешествиям. Так или иначе, вопрос этот, за недостатком достоверных объяснений, должен остаться открытым.

Как бы то ни было, в августе паспорт был выдан, и Глинка выехал из Новоспасского на Берлин, куда, однако, не доехал по не зависящим от него обстоятельствам. К числу этих обстоятельств относится то, что проездом в Берлин он должен был побывать в Петербурге, где в то время жила его мать и одна из сестер. Дамы проживали у родственника семейства Глинок, Алексея Степановича Стунеева. Здесь же должен был остановиться наш

композитор, и первое, что он увидал там, была молодая, хорошенькая девушка, также родственница Стунеевых. Звали ее Марья Петровна Иванова.

Здесь, может быть, кстати будет напомнить читателю, что у Глинки было мягкое сердце, доступное всяким нежным влияниям, а впечатления, производимые на него дамами, были очень часто неотразимы. У Марьи Петровны же кроме молодости и миловидности была еще некоторая врожденная грация, как это сейчас же заметил композитор, и потому не нужно уверять читателя, что он скоро увлекся этой «врожденной грацией» и миловидностью.

Карета, которую заботливая Евгения Андреевна, матушка Глинки, купила для сына, боясь, как бы не повредила ему на пути в Берлин осенняя сырость, – эта карета уже давно стояла готовая к путешествию, но только сам путешественник не был готов к нему. Он не спешил с отъездом и очень зажился у А. С. Стунеева, который, кстати сказать, был страстный любитель музыки. Да, он чрезвычайно любил музыку вообще и в особенности романсы, а романсов тогда обращалось в публике как-то особенно много, потому, быть может, что писали их во множестве даже и те любители, которым лучше было бы совсем не писать никакой музыки. Стунеев же пел обыкновенно не только сам мотив романса, но и все слова его, то есть часто длиннейшее стихотворение. И «когда, бывало, – говорит Глинка, – Алексей Стунеев сядет в свободный час за фортепиано и возьмется за романсы, то начнет петь один за другим по порядку, не пропуская ни одного куплета, хотя бы их было множество. Мы с Марьей Петровной пользовались его увлеченьем и усердно шушукали, сидя на софе, между тем как Стунеев приходил более и более в восторг…» Но здесь мы прерываем цитату для следующего маленького отступления: не кажется ли читателю очень правдивой и характерной эта вполне отечественная сценка? Настоящий музыкант сидел на софе и «усердно шушукал» с Марьей Петровной, более всего наблюдая, чтобы певец как-нибудь не обернулся в сторону влюбленных, а восторженный дилетант, пораженный музыкальным аффектом, в то же время выходил из себя, чтобы вернее изобразить глубокий драматизм исполняемого романса. Все средства были в ходу: и голосовые, и фортепианные; педалью особенно злоупотреблялось, а низкие ноты начинали производить впечатление действительно пугающее, так что за исполнителя становилось страшно… Теперь представьте, что должен был думать в это время настоящий музыкант, особенно если принять во внимание, что вся энергия певца, все его душевные силы употреблялись на воспроизведение какого-нибудь

наивнейшего образчика музыкальной лирики тридцатых годов, когда Гурилев, Варламов и немногие другие были последним словом этой лирики, когда все остальное было еще гораздо ниже и Гурилева, и Варламова! Мы задаем себе вопрос, что должен был в это время думать и чувствовать настоящий музыкант, сидевший с Марьей Петровной на софе?..

Однако мы уже сказали, о чем он в это время думал. Он зорко наблюдал, как бы вдохновенный певец не обернулся в сторону софы. «Я признаюсь в плутовстве своем, – говорит Глинка. – Хотя он (А. С. Стунеев) пел нещадно в нос и выговаривал слова топорным образом, я не только поощрял его к пению, но даже и разучивал с ним новые романсы». (А их, как сказано, было тогда очень много.)

Но оставим пока в стороне личную жизнь Глинки и посмотрим, что происходило в то время вокруг него. Надо помнить, что весною 1834 года в Россию приехал не какой-нибудь неизвестный музыкант-авантюрист, а уже хорошо знакомый русской публике и даже знаменитый композитор М. И. Глинка. Всем интересующимся музыкою были тогда известны его романсы (особенный фурор произвел тогда московский романс «Не называй ее небесной», упрочивший за Глинкой славу неподражаемого романсиста). Известна была его итальянская музыка, достаточно обильная; известна была, наконец, и сама личность его, возбуждавшая во всех одни только симпатии. И вот нашего композитора стали посещать всевозможные дилетанты и любители музыки. Посещений этих было так много и они надоедали так сильно, что обстоятельство это Глинка счел нужным отметить даже в своей автобиографии.

Большинство посетителей, как мы сказали, были скучны и только надоедали; но среди них попадались иногда и люди совсем других свойств. Так, пришел однажды маленького роста человек, сначала произведший на Глинку одно только отрицательное впечатление. В автобиографии последний рассказывает о нем несколько насмешливо. Но когда наш композитор поближе познакомился с ним, то нашел, что под смешной наружностью маленького человека скрывался великий музыкальный талант. Посетитель этот был Александр Сергеевич Даргомыжский. В самом деле, этот человек являлся в то время едва ли не единственным русским ценителем, могшим правильно определить значение и величие нашего композитора…

Между тем сам Глинка, несмотря на блаженные ощущения счастливого жениха, тогда овладевшие им всецело, не переставал работать. Около этого времени, то есть зимою 1834 года, был написан романс «Инезилья» (слова Пушкина) и другой, имеющий

большое биографическое значенье, – «Только узнал я тебя».

Этот последний романс, по собственным словам Глинки, имел в виду невесту композитора, г-жу Иванову, потому что, как говорит он сам, «склонность его к Марье Петровне нечувствительно усиливалась».

Но тут мы позволим себе небольшое лирическое отступление.

«Только узнал я тебя»… О Боже!.. Подумать только, до какой степени властны иногда пустые миражи над душой человека, над светлой душою и ясным умом даже великого человека! Подумать только, как иногда совершенное ничто способно отуманить глубокий ум и чистое, искреннее сердце! «Только узнал я тебя»… Какою глубокой, скорбной иронией должны были звучать для автора романса лет через пять после женитьбы эти страстные слова любви! Как должен был жалеть бедный маэстро о том, что он в свое время так увлекся чувством, которого не стоила его нареченная невеста. Подумайте, читатель, что через несколько лет после женитьбы несчастный композитор должен был выслушивать от своей жены упреки между прочим за то, что «он изводит слишком много нотной бумаги»!..

Но все это случилось потом, а пока, то есть зимою 1834/35 года, Глинка чувствовал себя совершенно счастливым и как жених, и еще более как автор, в душе которого нарождалось одно из величайших творений русской музыки. Создание это было совершенно оригинально, совсем не похоже на все то, что писалось тогда на Руси; оно было ново, прекрасно, истинно велико… Мы говорим об опере «Жизнь за Царя».

Глава V. Опера «Жизнь за царя»

Литературные вечера у Жуковского —Барон Розен. – Работа над оперой «Жизнь за Царя». – Женитьба, – Жизнь в Новоспасском. – Возвращение в Петербург. – Постановка «Жизни за Царя» на сцене.

Той же зимой 1834/35 года Глинка возобновил свои прежние литературные знакомства, у Жуковского, проживавшего тогда уже в Зимнем дворце, еженедельно собирались представители литературы и музыки, из числа которых композитор упоминает о Пушкине, Гоголе, кн. Вяземском, Одоевском, гр. Виельгорском и пр. На этих-то вечерах постоянным гостем был и наш тогда уже очень известный маэстро. И там Глинка сообщил однажды некоторым членам этого избранного кружка о замышляемой им опере и о новых началах, какие думал он положить в основу произведения. Весь кружок приветствовал Глинку самым сердечным образом. Эти лучшие представители искусства, таким образом, поняли и оценили важность и значение первого образца новой, истинно русской музыки, притом даже до появления его в свет… Но как редко – и зачем это редко! – выпадает такое счастье на долю всякого рода новаторов?

Итак, проект нашего композитора был принят и, так сказать, одобрен на вечерах в Зимнем дворце. Затем Жуковский предложил Глинке сюжет «Ивана Сусанина» и даже собирался сам писать слова оперы, чего ему, однако, не удалось сделать к большому сожалению всех, кто понимает и любит музыку оперы «Жизнь за Царя». Как бы то ни было, в конце концов случилось так, что русские слова новой русской оперы попали в руки барона Розена, усердного литератора из немцев, который, по собственным его словам, умел сочинять «самалучший поэзия». Надо, впрочем, сказать, что этот барон оказался во многих отношениях довольно пригоден Глинке, ибо мог писать стихи каких угодно размеров, в каком угодно количестве и поспевал всегда к заказанному сроку. Такие качества, говорим мы, оказались полезными для композитора, потому что в это время вдохновение вспыхнуло в нем необыкновенно ярко и теперь затопляло его воображение необыкновенным обилием тем. Тогда, покинув своего барона, музыкант принялся писать без слов, так что бедному немцу пришлось догонять Глинку и уже потом приделывать слова к готовой музыке. «Барон Розен, – говорит Глинка, – был на это молодец; закажешь, бывало, столько-то стихов, такого-то размера, двух-, трехсложного и даже небывалого – ему все равно; придешь через день, уж и готово». Правда, тут

случалось иногда, что мысль и даже размер не подходили к музыке и не согласовывались с нею; тогда между музыкантом и либреттистом возгорался ожесточенный спор, причем «поэтический» немец проявлял необыкновенное упорство. Каждый свой стих он отстаивал с необыкновенной энергией и на все возражения Глинки отвечал: «Вы не понимает, это самалучший поэзия…» Но, быть может, читатель заметил, что описываемые сцены начинают принимать у нас несколько балаганный характер. Увы! Бее описываемое, к сожалению, происходило в действительности. Да, трижды увы, но все-таки приходится признать, что именно так писалась первая настоящая русская опера, драгоценный залог будущего развития национальной русской музыки. Мы берем наши смешные картинки из первых рук, то есть из собственноручных записок Михаила Ивановича Глинки, – так он рассказывает все эти печальные курьезы.

Но оставим барона сочинять его стихи (в течение двух месяцев, то есть за март и апрель 1835 года, он успел изготовить слова первых двух актов оперы) и возвратимся теперь к ни в чем не повинному Глинке.

Зима 1834/35 года проходила, композитор работал над своей оперой со всем упорством страсти. Начал он так, как, разумеется, ни один автор не начинает, именно с увертюры, и очень быстро написал ее для фортепиано в четыре руки. Инструментовка также не заставила себя ждать. А затем вдохновение уже положительно овладело им. Темы разных мест оперы приходили ему в голову одна за другою совсем готовые, часто уже прямо отлитые в контрапунктические формы. Оставалось только записывать, и при этом нужно было торопиться, потому что наплыв новых идей переполнял возбужденное артистическим восторгом воображение композитора. Это было не просто творчество, это была какая-то лихорадка творчества, и немудрено, что бедный барон Розен не поспевал за таким порывистым клиентом.

Для Глинки это была вообще очень бурная зима. К интересам искусства примешивались у него интересы все возрастающей любви к Марье Петровне Ивановой. Живя в одном семействе Стунеевых, влюбленные, естественно, всё более сближались, а пылкий артист идеализировал возлюбленную без милосердия. Теперь ее личность сливалась для него с поэтическими грезами из области музыки. Выше мы уже говорили о романсе «Только узнал я тебя», где всецело имелась в виду Марья Петровна. Теперь, под впечатлением ее же личности, так произвольно опоэтизированной влюбленным Глинкою, писалась и опера «Жизнь за Царя», где многие номера, без сомнения, вдохновлены ею. Ею, говорим мы, но, может быть, вернее было бы сказать не ею, а тем фантомом,

который представлялся очарованным глазам композитора вместо действительно существовавшей г-жи Ивановой. Потому что в действительности она была совсем не пара увлекающемуся, идеальному поэту; «она была плохая музыкантша», – говорил впоследствии бедный Глинка, заметивший это обстоятельство, увы, слишком поздно. «Она была плохая музыкантша»… Подумайте, читатель, как много горечи и грусти содержат эти немногие слова в устах музыканта, дающего отзыв о любимой им женщине… Возвращаясь однажды из концерта, Глинка приехал домой очень потрясенный одной из дивных симфоний Бетховена; и потрясение его было так велико, что даже хладнокровная Марья Петровна встревожилась и спрашивала с участием: «Что с тобою, Мишель?» «Бетховен…» – мог только ответить взволнованный музыкант. «Что же он тебе сделал?» – продолжала она, и бедный Глинка принужден был объяснять, что ему сделал тронувший его до слез Бетховен! Она была плохая музыкантша. Но всем давно известно, что влюбленные вообще и влюбленные артисты в особенности бывают слепы. Известно также, что браки артистов почти всегда бывают неудачны; досадно только, зачем это действительно случается так почти всегда и зачем это случилось с нашим бедным композитором. Расскажем, однако, как все это произошло.

Дождавшись годовщины смерти отца, Глинка написал письмо в деревню, к своей матушке, прося благословения на брак с девицею Марьей Петровной Ивановой. Ответ был получен благоприятный, и сейчас же наш влюбленный сделал официальное предложение, которое, разумеется, и было принято.

Весенние месяцы этого года прошли в неизбежных ухаживаньях, причем в записках Глинки мы читаем: «Минута без невесты моей казалась мне невыносимою, и я действительно чувствовал высказанное в Andante „Не томи, родимый“.» Таким образом, в апреле 1835 года наш композитор уже был женат, – времени влюбленные, как видно, даром не теряли.

В мае Глинка уехал с любимой женою в деревню и там, за работой, в кругу семьи провел действительно счастливо три летних месяца. «Ежедневно утром, – говорит он, – садился я за стол в большой и веселой зале, в Новоспасском нашем доме… Сестры, матушка, жена – одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее подвигалась моя работа» и пр. Таким образом, все шло хорошо сначала. Но… но едва ли дольше трех месяцев продолжалось счастливое супружество нашего композитора. Осенью Глинка возвратился с семейством в Петербург; здесь к нему пришел однажды приятель его Степанов и стал поздравлять приехавшего

друга с семейным счастьем. Тогда бедный муж отвечал: «Искренне скажу спасибо, когда ты поздравишь меня через десять лет».

И он, быть может убегая от надвигавшейся семейной грозы, еще с большим жаром отдался своему любимому труду.

Работа подвигалась успешно и замечательно быстро. «Всякое утро, – говорит Глинка, – сидел я за столом и писал по шести страниц мелкой партитуры… Я мало принимал участия во всем меня окружавшем. Я весь был погружен в труд, и хотя уже много было написано, оставалось еще много соображать, а эти соображения требовали немалого внимания». О сцене Сусанина в лесу с поляками Глинка рассказывает так: «Я писал зимою (1835/36 года); всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто читал с чувством вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже».

Наконец к весне 1836 года опера «Жизнь за Царя» была окончена. Частными средствами в доме кн. Юсупова устроена была оркестровая репетиция первого акта. Оркестр был, правда, довольно плох, хоров также не исполняли; однако первый акт оказался, по мнению самого композитора, хорош, инструментовка также удовлетворяла его. Но вслед за тем начались утомительные хлопоты о постановке оперы на сцене – испытание, которое судьба сулила, по-видимому, всем оперным композиторам. Директор театров А. М. Гедеонов почему-то не выказывал никакой готовности к принятию оперы на казенную сцену. А между тем музыка нашего композитора в то время была уже достаточно прославлена и имя Глинки не могло, по-видимому, оставаться неизвестным директору театров. Уже, так сказать, по долгу службы Гедеонов должен был знать это имя; но он тем не менее не решался принять оперу на сцену. Очень может быть, что тут следует искать что-нибудь помимо простого непонимания, а с другой стороны, кто не знает про мытарство авторов при помещении своих произведений – история старая и вечно повторяющаяся, да едва ли и не до сего дня.

Наконец Глинке помог граф Виельгорский, и за это автор «Жизни за Царя» говорит графу в своей автобиографии «вечное спасибо». И «спасибо» это поистине заслужено им; страшно подумать, но без его помощи опера Глинки, пожалуй, и вовсе могла бы не попасть на сцену!..

Граф устроил у себя в марте 1836 года репетицию первого акта оперы. На этой репетиции среди многих понимающих дело ценителей музыки присутствовал и директор театров А. М. Гедеонов. Успех репетиции оказался столь блестящим, что

Гедеонов должен был уступить общим настояниям и решился принять оперу. Но на этом интриги против Глинки еще не окончились. Его опера была передана на рассмотрение капельмейстеру Кавосу, и есть основание думать, что выбор именно этого капельмейстера не был случайным. Дело в том, что Кавос когда-то сам написал оперу под тем же названием, что и Глинка, и теперь, по причинам очень понятным, мог не одобрить конкурирующего произведения. Но такие расчеты, к чести Кавоса, не оправдались. Он сам настаивал на принятии оперы Глинки, признавая ее высокие достоинства. «Такое признание для Глинки было вопросом жизни», – справедливо замечает один из биографов композитора. Ибо не будь принята эта опера, навряд ли мы увидали бы и «Руслана»; да и Бог знает, что вышло бы из музыкальной карьеры Глинки, потому что художнику нужна же, наконец, публика, он не может писать для одного себя.

После одобрения оперы Кавосом, казалось бы, оставалось только начать репетиции ее. Но нет, Глинку всё еще не хотели оставить в покое, и ему предстояло еще одно огорчение. Вскоре после принятия оперы к композитору явился какой-то секретарь директора театров и взял с него формальную подписку, что он не будет требовать за оперу никакого вознаграждения. Глинка никогда не был бедняком, но лишних денег у него тоже никогда не бывало… Не хотелось ему давать требуемую подписку, однако делать было нечего, и он дал ее, лишь бы опера поступила на сцену.

Начались официальные репетиции в залах театра. Они поручены были все тому же Кавосу и велись, по словам автора «Жизни за Царя», довольно удовлетворительно. Сам Глинка принимал в деле горячее участие, содействуя капельмейстеру своими авторскими указаниями, причем не раз имел утешение видеть неподдельный восторг оркестра по поводу того или другого номера своей оперы. До глубины души бывал тронут композитор, когда артисты-исполнители, положа смычки, разражались горячими аплодисментами. «Признаюсь, – говорит Глинка, – что это одобрение меня более удовлетворяло, нежели все изъявления удовольствия публики».

Репетиции проходили сначала на сцене Александрийского театра, так как Большой в то время ремонтировался. Но осенью 1836 года для испытания акустических свойств залы Большого театра, а также потому, что оперу Глинки решено было дать при открытии этого театра, репетиции были перенесены на новую сцену. В зрительном зале тогда отделывали ложи, прибивали канделябры, орнаментные украшения; стук и гром нескольких сотен молотков не умолкал ни на минуту и часто заглушал

артистов. Но вот однажды во время такой шумной репетиции в театр совершенно неожиданно приехал император Николай. Молотки, конечно, сейчас же смолкли, и когда можно было вслушаться в то, что происходило на сцене, то оказалось, что в это время там пели известный дуэт C-dur. Превосходен был этот дуэт, да, нужно сознаться, действительно хороши были и артисты, его исполнявшие (Петров и Воробьева). На государя, очевидно, музыка произвела впечатление, он подошел к Глинке, ласково заговорил с ним, осведомляясь, доволен ли композитор артистами. Вслед за тем последовало высочайшее разрешение посвятить оперу государю императору, и тогда же вместо прежнего своего названия «Иван Сусанин» она получила новое, теперешнее: «Жизнь за Царя».

На последней репетиции композитор не мог присутствовать: болезнь, обычное горе Глинки, удерживала его дома. Каково должно было быть отчаяние нашего бедного автора! Ведь это была последняя репетиция, когда опера исполнялась в костюмах, с декорациями и освещением и когда можно было окончательно составить себе мнение об успехе или неуспехе оперы и первого ее представления. На другой день кн. Одоевский, бывший на репетиции, поспешил успокоить больного автора письмом, в котором обещал совершенный успех его произведению.

Наконец настал знаменательный день первого представления. Это было 27 ноября 1836 года. «Невозможно описать, – говорит Глинка, – моих ощущений в тот день, в особенности перед началом представления». Первый акт прошел весьма успешно; публика, от которой ломился театр, дружно и много аплодировала. Но далее Глинка было испугался, потому что в сценах с поляками воцарилось неожиданное молчание. Встревоженный автор побежал за кулисы, и уже только там Кавос успокоил нашего композитора, объяснив ему, что причиной сдержанности публики была не сама музыка, а действующие на сцене поляки. И действительно, все остальные номера оперы публика принимала горячо и с величайшим увлечением. Эффектный же эпилог поразил даже самого автора. Словом, успех был полный и безусловный, так что наш композитор мог вполне заслуженно торжествовать. «Я был в чаду, – пишет он, – и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустили занавес». После окончания оперы Глинку позвали в боковую императорскую ложу. Государь благодарил его, благодарила государыня и другие члены императорской фамилии, а вскоре после того наш автор получил в подарок ценный перстень.

Блистательный успех сопутствовал и последующим представлениям оперы и обеспечил огромную популярность

творению Глинки. Театр посещался весьма усердно, и транскрипция оперы для фортепиано раскупалась нарасхват, так что издатель Снегирев, в собственность которого перешла опера, не успевал удовлетворять требованиям публики. Слава Глинки в России была, таким образом, упрочена окончательно.

Однако эта Глава нашего очерка была бы не совсем полна, если бы славу Глинки мы не оттенили знаменитым именем Фаддея Булгарина. Видя общий восторг, вызванный произведением Глинки, этот писатель почему-то рассердился и вскоре после первого представления оперы поместил в «Северной пчеле» две статьи под заглавием «Мнение о новой русской опере „Жизнь за Царя“.» В своей автобиографии Глинка очень жалуется на это «Мнение»: «Фаддей Булгарин, – говорит он там, – написал в „Северной пчеле“ две длинные статьи в декабре 1836 г. или в январе 1837 г. Эти статьи любопытны и ясно определяют степень невежества в музыке их автора. Следовало бы отыскать их как chef-d’oeuvre музыкальной галиматьи». На самом деле эти статьи напечатаны в «Северной пчеле» за 1836 год, № 291 от 19 декабря и № 292 от 21 декабря, но разыскивать их отнюдь не стоит, ибо, смеем уверить читателя, они совсем не любопытны. Краткий отзыв о них Глинки справедлив и достаточен.

Были в нашем тогдашнем обществе и другие отрицательные мнения о новой опере. Так, некоторые слишком аристократические ценители находили оперу вульгарною. «C’est la musique de cocher»[12],– говорили они. Но эти господа по крайней мере писать не умели и, к чести их сказать, не пытались писать.

Глава VI. Семья и служба

Назначение капельмейстером Певческой капеллы. – Семейные несогласия. – Уроки в театральной школе. – Поездка в Малороссию. – Первые наброски для оперы «Руслан и Людмила». – Возвращение в Петербург. – Работа над «Русланом» и новые семейные неурядицы. – «Братия». – Разрыв с женою. – Отставка.

Успех оперы «Жизнь за Царя» имел одним из последствий назначение Глинки на должность капельмейстера придворной Певческой капеллы. Композитор очень радовался этому месту, потому что, во-первых, оно пристраивало его, по очень милому и скромному выражению его, «соответственно способностям» (действительно, он и умел, и всегда любил учить пению); а во-вторых, для него нелишними были и материальные средства. В автобиографии он именно говорит, что получил по этому случаю казенную квартиру с дровами. Оклад и казенные дрова… Бедный Глинка! Значит, и теперь, то есть после создания оперы «Жизнь за Царя», все еще важны были оклад и даже дрова.

Как бы то ни было, первого января 1837 года назначение состоялось, и Глинка принялся учить придворных певчих.

Жизнь Глинки этого периода могла бы быть очень счастливой: впечатление, произведенное успехом оперы «Жизнь за Царя», еще не остыло в публике и постоянно подогревалось продолжающимися удачами на сцене Большого театра; избранное общество носило нашего композитора на руках; занятия в капелле шли тоже успешно; в течение зимы 1836/37 года он продолжал видеться с Пушкиным, Жуковским, Кукольником, с которым был очень дружен, – у последнего постоянно собиралась целая толпа художников и всякого рода артистов, так что Глинка оказывался всецело в своем кругу. Но все это отравлялось несносной домашней неурядицей.

Раздор Глинки с женою с каждым днем увеличивался. Сцены самые ужасные происходили чуть ли не ежедневно, часто по пустякам, всегда без повода со стороны мягкого и добродушного артиста. В своей автобиографии он откровенно описывает несколько таких сцен и прибавляет, что огорчение глубоко западало ему в сердце.

«Дома мне было не очень хорошо, – говорит он. – Жена моя принадлежала к числу тех женщин, для которых наряды, балы, экипажи, лошади, ливреи и пр. было все; музыку понимала она плохо или, лучше сказать, за исключением мелких романсов, вовсе не разумела; все высокое и поэтическое также ей было

недоступно».

Глинка принужден был бежать из дому и уходил куда только мог, чаще всего к Кукольнику, у которого собрания в зиму 1837/38 года стали особенно многочисленны и оживленны. В эту же зиму в Петербурге играли знаменитые скрипачи Уле Булль и Вьетан. И при звуках их чудных скрипок отдыхала измученная душа нашего композитора. О, как непохожи были эти волшебные напевы на ту ужасную прозу, которая снова ожидала его дома!.. С осени этого года к занятиям Глинки прибавились еще уроки в театральной школе. В конце лета директор Гедеонов, с которым Глинка сблизился к этому времени, просил его учить пению четырех избранных им, директором, воспитанниц театральной школы. «Все они были, – говорит наш мечтатель, – хорошенькие». Одна из них была даже известная тогда красавица; но не она, а другая воспитанница, не столь красивая, возбудила поэтическое чувство в душе Глинки. «Время, проведенное мною, – читаем мы в автобиографии, – с этими милыми полудетьми, полукокетками, принадлежит, может быть, к самому лучшему в моей жизни; их резвая болтовня, звонкий, искренний смех, самая простота скромного наряда – все это было для меня ново и увлекательно. Одна из них, вскоре как я начал уроки, являлась всегда причесанная и одетая лучше других, и при моем появлении яркий румянец вспыхивал на ее свежих щеках; трудно было бы устоять или долго противиться невольному влеченью чувства».

Таким образом, в театральной школе да еще на сцене Глинка забывал свое домашнее горе. В 1838 году он по какому-то недоразумению поссорился с директором Гедеоновым и, прекратив уроки, прощаясь со своей любимицей, написал романс «Сомнение» (слова Кукольника). В своей автобиографии Глинка вспоминает об этом чистом увлечении с особенной теплотой; описываемый эпизод словно луч солнца проник в тогдашний мрак его души. Из произведений этого периода нужно отметить кроме названных еще романсы «Где наша роза» и известный всем «Ночной зефир» (слова Пушкина). Но ничего капитального, по приведенным выше причинам, Глинка в то время написать не мог. Первые темы «Руслана» относятся ко времени его поездки в Малороссию.

В конце апреля 1838 года Глинка по высочайшему повелению был послан в Малороссию для набора певчих. В то время петербургские воспоминания еще толпились в голове нашего путешественника, и самым светлым из них все еще оставалось воспоминание о милой ученице его. С дороги, из Новгород-Северского, он послал ей новый романс «Везде, везде со мной ты, сопутницей моей незримой». Впоследствии эта музыка была

приспособлена к словам Пушкина «В крови горит…».

Добравшись до Чернигова, Глинка и его спутники нашли там несколько хороших, подходящих голосов и затем, поселившись в имении богатого черниговского помещика Г. С. Тарковского, совершали поездки в разные малорусские города с целью отыскать новые голоса. Иногда эти поездки имели характер совершенных набегов со всевозможными военными предосторожностями и хитростями. Обыкновенно целью этих набегов было переманить хороших певчих оттуда, где они имелись. Глинка с большой веселостью рассказывает об одном из таких предприятий. В то время требовалось переманить некоторых певчих полтавского архиерея Гедеона. Приехали для этого в Переяславль, где находился тогда хор архиерея. Спутники Глинки переоделись купцами, любителями церковного пения, и пошли в воскресенье к обедне. Там высмотрели они и наметили лучших певчих, узнали и записали их имена, и прежде чем архиерей схватился, намеченные певчие уже были завербованы.

И помимо официальной стороны поездка эта, продолжавшаяся около полугода, была очень полезна и важна для Глинки, потому что дала ему возможность изучить на месте малороссийскую песню и все богатство малороссийских напевов. Кроме Чернигова и Переяславля композитор побывал во многих других украинских городах, например в Полтаве, Харькове, Киеве, Ахтырке, и везде Глинка мог слышать настоящее малороссийское пение из уст самого народа. Да и у Тарковского, в доме которого путешественники поселились, был собственный хор, исполнявший украинские песни. Кроме того, к богатому помещику часто собирались местные любители пения, между которыми нередко попадались очень типичные представители настоящей Украины. Так, например, Глинка с особенным сочувствием упоминает об одном из соседей Тарновского, некоем Скоропадском. Будучи человеком образованным, хорошо понимающим музыку, он увлекался украинской стариной, держал себя простым казаком и неподражаемо пел чумацкие песни. Вообще украинские впечатления, поэтические и разнообразные, оказали на Глинку самое благотворное влияние, а кроме того, он успел за это время отдохнуть от своих домашних огорчений, и душевные силы его как бы воскресли. Пробудился опять его поэтический гений, и на Украине были написаны первые темы оперы «Руслан и Людмила». Сам сюжет, мысль о котором подана была ему кн. Шаховским, Глинка имел в виду еще в Петербурге в 1837 году; в Малороссии же написаны знаменитый марш Черномора, баллада Финна и превосходный «Персидский хор» («Ложится в поле мрак ночной»). Кроме того, там же, то есть в

имении Тарновского, были написаны некоторые из лучших малороссийских романсов Глинки, например «Гуде витер», «Не щебечи, соловейку» (слова Забелы), аранжирована для оркестра элегия Геништы «Шуми, шуми» и проч.

По возвращении в Петербург Глинка лично представлял набранных певчих государю. Представление, отчасти не лишенное комизма, происходило в знаменной зале дворца, возле кабинета его величества. В назначенный день и час здесь собрались трепещущие певчие (по большей части мальчики, ибо большинство были альты и сопрано) под предводительством малорослого своего регента, то есть Глинки. Затем, по требованию директора, Глинка построил их полукругом, в центре которого поместился сам. Теперь представьте себе, читатель, добрейшего Михаила Ивановича в мундире, при шпаге, с форменной треугольной шляпой в левой руке и камертоном в правой. Вышел государь и прежде всего заинтересовался, что такое держит Глинка в правой руке. Глинка объяснил. Затем, полюбовавшись комической группой стоявших перед ним малышей, государь улыбнулся и сказал: «Ах, какие молодцы! Где ты подобрал их себе под рост?» Потом на вопрос, что певчие знают, Глинка смело отвечал: «Все требуемое по службе, ваше императорское величество». Государь проэкзаменовал хор и остался доволен.

Творческие силы Глинки, проснувшиеся под влиянием путешествия в Малороссию, не ослабевали и по возвращении в Петербург. Сюжет «Руслана и Людмилы» продолжал вдохновлять его, и в течение зимы 1838/39 года к темам, написанным в Малороссии, он прибавил несколько новых номеров, например великолепную каватину Гориславы «Любви роскошная звезда», каватину Людмилы из первого акта «Грустно мне, родитель дорогой» и др. Но, говоря собственными его словами, Глинка писал оперу «по кусочкам и урывками», а в течение 1839 года опера и вовсе не подвигалась вперед. Причиною такой отрывочной и несистематической работы нужно считать возобновившиеся домашние нелады, опять заставившие композитора бежать от семьи. Едва успев отдохнуть в путешествии по Украине от этих неприятностей, он тотчас по возвращении в семью был встречен целым рядом тяжелых оскорбительных сцен. От него требовали денег, его упрекали, что он не умеет зарабатывать деньги; и несмотря на то, что Глинка в то время получал до десяти тысяч рублей в год при готовой квартире и почти все деньги отдавал жене, упреки не прекращались. Дома нужны были, одним словом, не «Руслан», не романсы и, кажется, даже не сам Глинка, а деньги и только они. В

довершение остального начались еще угрозы покинуть мужа. Бедный Глинка совершенно терял голову.

Наконец постоянные сцены и упреки довели нашего композитора до того, что он должен был предпринять чисто коммерческую аферу. Он решился издать «Собрание музыкальных пьес». Нужно было именно с единственною целью наживы составить сборник из чужих и своих пьес. Но собирать, то есть выпрашивать, чужие пьесы было весьма тяжело. «Собирать эти пьесы, – говорит Глинка, – мне было не только трудно, но и досадно…» Когда же это тяжелое занятие было окончено, неожиданно встретилось еще новое затруднение, а именно: ни один издатель не решался купить этот сборник. (Да и понятно: Глинка продавал чужие произведения). «Я плакал от досады, – говорит он, – и Платон Кукольник, сжалившись надо мною, уладил дело с издателем Гурскалиным». Составитель сборника получил в итоге что-то вроде тысячи рублей ассигнациями.

Вот какова была домашняя жизнь нашего Глинки. Нужно ли удивляться, что бедный композитор, уже и прежде спасавшийся от домашней неурядицы в обществе Кукольника и его друзей, теперь все более отдаляясь от семьи, тем теснее сближался с этим симпатичным ему обществом художников и литераторов. Это была целая ассоциация людей свободных, веселых, талантливых, шутливо называвшаяся «братия». Она образовалась еще в 1835/36 годах и существовала несколько лет подряд. Никаких обязательных правил братия не придерживалась; всякий этикет, меркантильность, всякая мелочность были изгнаны. Эта братия имела общую квартиру, хозяином которой считался тогда Платон Кукольник. Все было устроено просто, на холостую ногу, спали по несколько человек в одной комнате, а для отсутствующих или запоздавших членов общества всегда имелись свободные и лишние места. Общность целей и стремлений, литература и искусство связывали этот кружок, к которому принадлежали и Глинка, и знаменитый художник Карл Брюллов, и Кукольник, и многие другие. Сюда-то убегал Глинка от тягот своей семейной жизни. «Мне гадко было у себя дома, – говорит он, – зато сколько жизни и наслажденья с другой стороны: пламенные поэтические чувства к Е. К., которые она вполне понимала и разделяла, широкое приволье между доброй, милой и талантливой братией». Но прежде всего нужно сказать несколько слов о г-же Е. К. За этими инициалами Глинка скрыл имя особы, очень искренно и горячо им любимой. В последующие годы она была очень близка ему. Но первая, совершенно случайная, встреча с нею произошла весною 1839 года у замужней сестры Глинки, Марьи Ивановны Стунеевой. Глинка заметил ясные, выразительные глаза,

стройный стан, особого рода прелесть и достоинство, разлитые во всей ее фигуре, и даже нечто страдальческое в выражении ее лица. Как все это было действительно не похоже на то, что он привык видеть дома. Достоинства, именно достоинства там не было, и потому здесь оно поразило Глинку прежде всего. Словом сказать, Глинка опять влюбился. Но нужно ли удивляться этому, и могло ли быть иначе?..

Весною 1839 года семейство Глинки переехало на дачу близ Лесного института, но сам он бывал там не часто. В городе пристанищем его была квартира Кукольника, откуда он все чаще и чаще навещал свою сестру Марью Ивановну: у нее проживала Е. К., служившая в то время в Смольном институте. Предлогом частых поездок в Смольный были занятия Глинки с оркестром института.

«Вскоре чувства мои были вполне разделены милою Е. К.,– говорит он, – и свидания с нею становились отраднее. Напротив того, с женою отношения мои становились хуже и хуже». Она, упрекавшая его прежде, когда это было несправедливо, в том, что он ее не любит, теперь все чаще и чаще грозила покинуть его. Наконец семейные отношения Глинки стали до такой степени невыносимы, что он сам решил оставить жену и 6 ноября 1839 года послал ей письмо, где говорил, что причины, о которых он считает нужным умолчать, вынуждают его расстаться с нею, что сделать это нужно без ссор и взаимных упреков и что он предоставляет ей половину всех своих доходов. Замечательно, что письмо это, по словам Глинки, не произвело сильного впечатления на Марью Петровну.

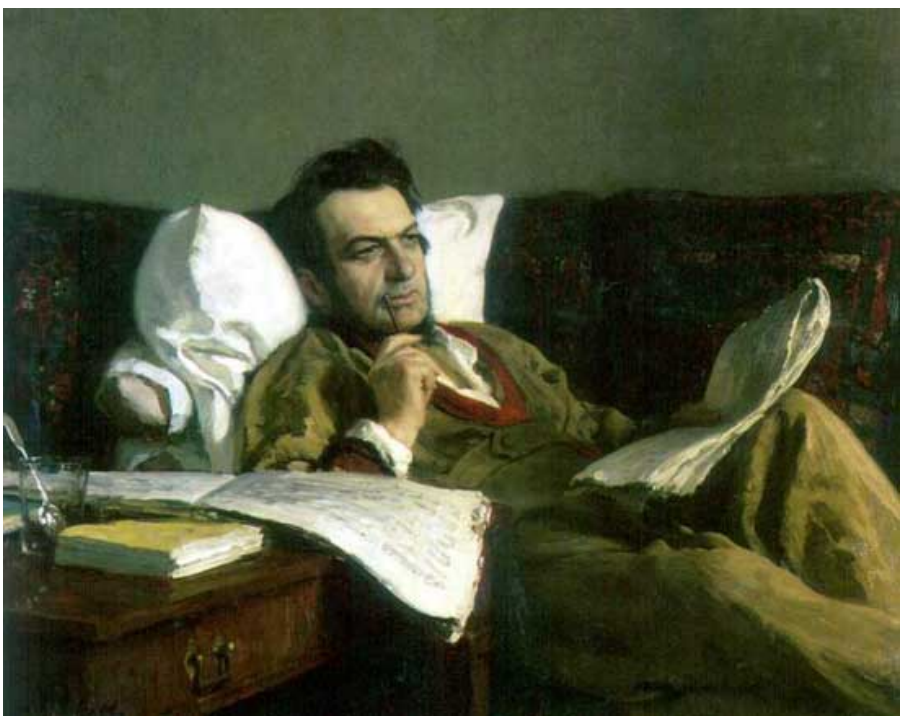
Дамы петербургских аристократических домов дружно ополчились против Глинки. Предводительствовали какие-то графини, и злословию их, по словам Глинки, не было предела. Но Михаил Иванович, захворавши от всех этих неприятностей, принял свои меры. Он переехал на квартиру приятеля Степанова и, кроме самых близких друзей, не допускал к себе никого.

Знакомства большого света пришлось, таким образом, забыть; по тем же соображениям Глинка нашел неудобным продолжать свою службу в Певческой капелле и 18 декабря 1839 года вышел в отставку. Так кончился для него этот знаменательный 1839 год.

Из числа его произведений этого периода кроме названных выше нужно упомянуть написанные для Е. К. романс «Если встречусь с тобой» (слова Кольцова) и «Valse-Fantaisie» (H-mol), затем другой вальс (G-dur), польский (E-dur), ноктюрн «La séparation»[13] (F-mol) и пр. Опера же «Руслан и Людмила», как сказано выше, в 1839 году не подвинулась вперед вовсе.

Глава VII. Опера «Руслан и Людмила»

Музыкальные работы 1840 года. – Отъезд из Петербурга. – «Князь Холмский». – Бракоразводный процесс. – Постановка на сцене оперы «Руслан и Людмила». – Знакомство с Листом. – Первое представление оперы «Руслан и Людмила». – Отъезд Глинки за границу



М. И. Глинка в период сочинения «Руслан и Людмила» 1887. *Портрет работы И. Е. Репина*

1840—1842 годы отмечены многими выдающимися произведениями Глинки. Так, в начале 1840 года он написал знаменитый свой романс «Я помню чудное мгновенье» (на слова Пушкина), вальс B-dur для Е. К., отношения с которой оставались по-прежнему самыми теплыми и искренними. В мае того же 1840 года написана была мелодия знаменитого Болеро «О, дева чудная моя», из которой вслед за тем была сделана целая пьеса для фортепиано. В то же лето написаны двенадцать романсов под общим названием «Прощание с Петербургом». Это название дано

по следующему поводу.

С весны 1840 года здоровье Е. К. стало заметно расстраиваться. Доктора объявили, что ей угрожает чахотка и настоятельно советовали уехать из Петербурга на юг.

Это известие чрезвычайно огорчило Глинку, который решил, с одной стороны, во что бы то ни стало доставить Е. К. средства для такого путешествия, а с другой, – предполагал проводить ее в этой поездке и сам. Поэтому написанные в 1840 году двенадцать романсов и были изданы под вышеприведенным названием «Прощание с Петербургом». Остальные же предположения Глинки осуществились следующим образом.

Собрав с большим трудом до семи тысяч рублей, Глинка обеспечил путешествие Е.К. Когда же он начинал думать о собственном своем отъезде, то им овладевали какие-то тревожные, неопределенно-мрачные мысли, и, улавливая себя на них, он замечал, что уезжать ему не хотелось. Но дорожная коляска была уже готова, день отъезда назначен, и передумать или изменить свое решение казалось невозможным. Настоящая причина этих неожиданных колебаний была в то время неясна для самого Глинки. На самом же деле причиною было то, что он стал охладевать к Е. К.; в скором времени он и сам осознал эту горькую истину. Но как могло случиться, что чувства, вначале столь горячие, остыли так скоро? Ответ, который дает на этот вопрос Глинка, надо сознаться, слишком недостаточен…

Как бы то ни было, отъезд состоялся в назначенный день, именно 11 августа 1840 года. Как было условлено, Глинка проводил Е. К. до Катежны, откуда она поехала на Витебск, а он на Смоленск. Приехав из Смоленска в Новоспасское, Глинка стал обдумывать свое положение и отношения к Е. К., и ему стало ясно, что прежнего чувства к ней у него уже нет. Тогда явилась необходимость хоть чем-нибудь оправдаться перед самим собою, и вот появляется такое оправдание: «За несколько дней до отъезда из Петербурга, – говорит Глинка в своей автобиографии, – Е. К. в припадке ревности жестоко огорчила меня незаслуженными, продолжительными упреками». Больше ничего не удалось придумать. Но странное дело! Сами размышления об этих столь печальных вещах все-таки принесли Глинке некоторое облегчение. Может быть потому, что всегда полезно отдать себе ясный отчет в собственных ощущениях. Так или иначе, раз осознав, что к Е. К. он охладел, Глинка значительно успокоился и помирился с совершившимся фактом. Что делать, Глинка был человек, и ничто человеческое ему не было чуждо.

Вслед за тем мысли композитора приняли новое

направление. Он вспомнил, что у него есть иные, великие задачи в жизни, и ближайшею из них оказалась начатая, но давно прерванная работа, а именно «Руслан». Вдохновение музыканта опять пробудилось, полузабытые фантастические образы великолепной сказки Пушкина опять выплыли в его воображении, и он прилежно принялся за работу. В три дня готова была интродукция «Руслана». Вскоре после этого он отправился в Петербург и по дороге туда придумал финал оперы, который потом послужил главным основанием для увертюры к «Руслану». Так быстро умел работать Глинка.

Приехав в Петербург, он поселился у Кукольника и тотчас же принялся за прерванную работу, начавши было сцену Людмилы из первого акта. Однако через короткое время работу пришлось прервать. Нестор Кукольник написал драму «Князь Холмский», и по просьбе друга Глинка должен был писать музыку для этой драмы. Таким образом были написаны увертюра, антракты, песня «Ходит ветер у ворот» и романс «Сон Рахили». Пьеса Кукольника, однако, оказалась неудачной и выдержала всего три представления.

В ноябре 1840 года Глинка серьезно заболел горячкой, и хотя опасность скоро миновала, силы композитора возвращались очень медленно. Однако едва он оправился настолько, что мог работать, как снова принялся за своего «Руслана» и усердно работал над ним всю зиму. В промежутках Глинка успел написать несколько менее крупных по объему вещей, например превосходный романс «Как сладко с тобою мне быть» (слова Рындина), известную «Тарантеллу» и пр. Но ни эти второстепенные сочинения, ни недуги – ничто не могло оторвать его от работы над «Русланом и Людмилой». Он полюбил свою оперу и писал, не переставая, пока внезапно над ним не разразилась новая гроза. На сцену опять выступила его жена.

На этот раз дело заключалось вот в чем. Весною 1841 года по городу стали распространяться какие-то очень странные слухи. Сообщали за верное, будто жена Глинки вышла замуж за другого. Слух представлялся совершенно нелепым, но собранные Глинкою сведения подтвердили его справедливость; о таком противозаконном поступке кто-то даже уже донес консистории. Словом, кажется, только с одним нашим композитором могли случаться в жизни такие невероятные казусы.

Сначала он был так поражен, что не знал, что и предпринять; но потом, одумавшись, рассудил, что жена уж слишком злоупотребляет его терпением, и подал прошение о расторжении своего брака. Кто не знает характера бракоразводных процессов вообще? Легко поэтому представить себе, чем был такой процесс

в дореформенное время 1841 года! Глинка уехал было в деревню, но в июне 1841 года должен был возвратиться в Петербург и здесь совершенно окунулся в омут бракоразводной юриспруденции. Хлопотать ему пришлось очень много, потому что начались всякие явки, допросы, показания, а потом даже и очные ставки. Жена Глинки долго уклонялась от всех этих печальных вещей, действуя через адвокатов, но наконец и ее вытребовали в консисторию для очной ставки с мужем. Супруги явились, и нам трудно сказать, кому из них было тяжелее: жена Глинки плакала, а он, по собственным словам, «скрепил сердце».

В короткое время Глинка до того утомился, до того это несчастное дело опротивело ему, что он уже и не рад был, что начал его. Впоследствии он еще узнал, что жена его прижила со вторым мужем ребенка, и тогда махнул на все рукой, едва найдя силы возвратиться к прерванной работе над «Русланом». Бракоразводный же процесс затянулся на несколько лет…

Всю зиму 1841/42 года Глинка вел тихий и уединенный образ жизни, занимаясь почти исключительно «Русланом», и к весне 1842 года опера была почти закончена, а немногое остающееся нельзя было дописывать без сценических набросков и содействия балетмейстера и декоратора. Поэтому в апреле 1842 года наш композитор понес свою партитуру к директору театров Гедеонову, гадая, как-то тот примет его новую работу, и вспоминая мытарства, пройденные им в 1836 году по поводу оперы «Жизнь за Царя». Но на этот раз все обошлось благополучно, потому что к 1842 году времена успели измениться. Теперь уже и директор театров знал, кто такой Глинка, и новая его опера была принята без всяких возражений. Вопрос о гонораре также решили в двух словах и скоро приступили к постановке оперы на сцене.

В начале того же 1842 года в петербургском музыкальном мире произошло событие, взволновавшее все столичное общество и отразившееся отчасти и на Глинке. Мы говорим о приезде в Петербург знаменитого Листа. Слава великого артиста была уже так значительна, что не только настоящие музыканты, но все петербургские дилетанты до последнего, все модные дамы большого света – словом, решительно все считали своим долгом восторгаться Листом и ухаживать за ним. Поэтому представляется замечательным среди всех этих восторгов, часто неосмысленных, иногда преувеличенных и даже просто рабски угодливых, – замечательным, говорим мы, представляется отзыв о Листе Глинки. Этот отзыв, чрезвычайно самостоятельный, независимый, кроме глубокого понимания личности Листа обнаруживает в авторе удивительную проницательность не без примеси свойственной ему тонкой иронии. Повторяем, этот отзыв весьма

интересен, и только за недостатком места мы не приводим его, отсылая читателя к автобиографии, где он излагается.

Глинка часто встречался с Листом во многих домах высшего петербургского общества. Великий иностранный артист очень интересовался музыкой и личностью нашего композитора, всегда упрашивал его играть или петь и сам иногда играл его произведения. Так, например, у князя Одоевского он исполнил à livre ouvert[14] некоторые номера «Руслана» с собственноручной партитуры Глинки, тогда еще никому не известной, причем удивил Глинку, сохранив в исполнении решительно все ноты партитуры. Бывали наши музыканты и у графов Виельгорских, и у гр. Ростопчиной – словом, во всех «лучших» домах петербургского общества, и Глинка, который со времени разрыва с женой совсем было отказался от света, вынужден был возобновить многие из прежних своих знакомств. «Меня снова вытащили на люди», – замечает он не без горечи, и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста.

Вскоре Лист уехал из Петербурга, и Глинка снова принялся за хлопоты по постановке на сцене «Руслана». А хлопот предстояло еще много. Так, устроив дело с директором Гедеоновым, он должен был поладить со многими второстепенными деятелями театра. Известно, например, какое важное место в опере «Руслан и Людмила» занимают танцы. От удачной организации балета зависел, между прочим, успех самой оперы. Балетмейстером же в то время был некто Титюс, совершенно глупый, смешной, однако упрямый француз. Как было втолковать ему какую-нибудь лезгинку, как было объяснить глупому человеку необходимость в опере этого непонятного для француза восточного танца? Глинка сообразил, что единственное к тому средство – дать Титюсу хороший обед, ибо француз, между прочим, любил покушать. Затем в числе гостей Глинка пригласил к обеду некоего Каменского, большого мастера плясать лезгинку; кроме того, амфитрион[15] позаботился также о винах. И дело кончилось тем, что хотя лезгинка и не особенно понравилась французу, но вино взяло верх над всеми соображениями, и разногласия были улажены.

Немало огорчений доставил нашему композитору и декоратор Роллер, а декорации в «Руслане» также имеют очень важное значение. Одним словом, эта опера стоила Глинке много хлопот и много огорчений.

Больше же всего встревожило и поразило композитора то обстоятельство, что все, кому удавалось слышать отрывки «Руслана» на репетициях, уходили с каким-то смутным, странным

впечатлением. Не объявляя прямо, что новая музыка Глинки не нравится, слушатели обнаруживали какое-то недоумение. О восторгах, какими приветствовали в свое время появление оперы «Жизнь за Царя», теперь не было и помину. Глинка удивлялся и тревожился все более и более. Да и в самом деле, откуда могла происходить такая холодность? Ведь это была опера, в которую он вложил всю душу свою, всю полноту своих творческих сил, все средства своего таланта. Ведь эта опера была гораздо совершеннее «Жизни за Царя»! И при всем том даже люди очевидно понимающие находили оперу неудачною. Так, например, однажды граф М. Ю. Виельгорский, прослушав первую половину пятого акта и обращаясь к Глинке, заметил ему самым искренним образом: «Mon cher, c'est mauvais!»[16]. Глинка возмутился. «Retirez vos paroles, M-r le comte, – отвечал он, – il est possible que cela ne fasse pas de l'effet, mais pour mauvais, certes, que ma musique ne l'est pas»[17]. Но граф только пожимал плечами и всякий раз, когда заходила речь о «Руслане», повторял: «C'est un opéra manqué».[18]

Вскоре после начала репетиций на сцене Глинке стали говорить, что в опере есть длинноты, что многие номера нужно сократить. Слышать это Глинке было, конечно, очень грустно, хотя кое с чем он соглашался и покорно сокращал все, что требовали; но тогда его ценители становились смелее и говорили, что нужно сократить что-нибудь еще, потом еще и еще. Наконец бедный композитор совсем отчаялся в успехе оперы, махнул на все рукою и предоставил делать сокращения гр. Виельгорскому. И граф принялся сокращать и сокращал нещадно, выбрасывая часто самые лучшие места…

В довершение всех бед, незадолго перед первым представлением Глинка имел несчастье поссориться с Булгариным, сказавши как-то, что тот «ничего в музыке не разумеет». За такой отзыв злопамятный издатель «Северной пчелы» отомстил композитору самым оригинальным образом. Именно, незадолго перед первым представлением «Руслана» он поместил в «Северной пчеле» (№ 250, от 7 ноября 1842 года) статью, в которой Глинке приписывались какие-то слова, оскорбительные для артистов оперы и оркестра. Артисты, разумеется, вознегодовали, стали играть умышленно небрежно, и как ни оправдывался перед ними Глинка, ему так и не удалось успокоить их. Все это, естественно, не обещало успеха опере.

Наступил наконец день первого представления, 27 ноября 1842 года. И как раз ко дню представления заболела примадонна Петрова, так что роль Ратмира принуждены были поручить воспитаннице, которая была еще весьма неопытна и ни в каком

случае не могла заменить талантливую Петрову. Глинка чувствовал себя мучительно тяжело. Тревожное чувство, всегда овладевавшее им во время первых представлений его опер, на этот раз было особенно сильно. Он, правда, все еще надеялся на успех, но, осмысливая обстановку, в которой предстояло совершиться представлению, переставал надеяться. Однако все-таки нужно было ехать в театр и там испить горькую чашу неудачи.

Представление началось. Первый акт прошел еще довольно сносно, второй был бы тоже удовлетворителен, только хор в сцене Головы не справился со своей задачей и испортил дело. Когда же в третьем акте в сцене «И зной, и жар» появилась упомянутая воспитанница, действительно оказавшаяся весьма слабою, публика совершенно охладела к опере. Четвертый акт также не произвел эффекта, а в конце пятого действия императорская фамилия уехала из театра. И когда опустился занавес, то послышавшиеся было нерешительные аплодисменты тотчас были покрыты энергичным и дружным шиканьем большинства публики.

Это была полная неудача, неуспех, не оставлявший никаких сомнений. Глинка чувствовал себя невыразимо грустно… Погиб «Руслан»! Не другое что, не какая-нибудь второстепенная вещь, а «Руслан» – великолепное произведение искусства, плод установившихся взглядов композитора, наилучшее создание его зрелого возраста! Что же было делать далее? Значит, публика ничего не понимает в его новых музыкальных тенденциях. Иначе как же восторгаться оперой «Жизнь за Царя» и в то же время браковать оперу «Руслан и Людмила», произведение несомненно гораздо более совершенное? «Из „Руслана“ я мог бы сделать десять таких опер, как „Жизнь за Царя“,» – говорил бедный Глинка с горечью.

Увы, эти грустные соображения были, к несчастью, слишком справедливы, это были печальные истины. Правда, к третьему представлению выздоровела талантливая Петрова и провела свою сцену третьего акта с таким увлечением, что вызвала громкие и продолжительные рукоплескания; правда также, что до конца зимы этого года опера выдержала до тридцати представлений, но тем не менее это был только кажущийся успех. На самом деле аплодировали не столько Глинке, сколько таланту Петровой, а сама опера держалась на сцене лишь благодаря настойчивости дирекции и директора Гедеонова. Но в следующем году ее поспешили убрать из репертуара, и затем лет пятнадцать подряд Петербург совсем не видел «Руслана». Имя Глинки, чья популярность была подорвана еще в 1839 году начавшимся

разводом с женой, еще более померкло с неудачей «Руслана и Людмилы». А в следующих 1843—1844 годах приехали в Россию итальянцы и совершенно заполонили петербургскую сцену, надолго поглотив все внимание публики. Итальянцы эти (за исключением некоторых отдельных имен) были весьма плохие артисты, но публика слушала гостей с нескрываемым восторгом, очевидно предпочитая их Глинке с его новой музыкой. При таком положении дел нашему композитору нечего было делать в России, и он поспешил уехать за границу…

Глава VIII. Музыка Глинки

Сродство музыки Глинки с народной русской музыкой. – Древнее происхождение русской песни. – Ее особенности. – Мелодия, гармония, ритм. – Значение музыки Глинки.

В предыдущих главах мы неоднократно упоминали о новых идеях и новых началах, которые Глинка внес в русскую музыку и которые обессмертили его имя в истории музыки. Эти новые начала в большей или меньшей степени проявляются во всех произведениях композитора, написанных в зрелом возрасте, эти же стремления ярко и определенно воплотились в опере «Жизнь за Царя», но с наибольшей полнотой и законченностью проявились они в chef-d'oeuvr'e Глинки, в опере «Руслан и Людмила». Каковы же эти новые тенденции, в чем состоят они и почему они законно прославили имя Глинки – вот вопросы, которые необходимо уяснить себе, чтобы оценить по достоинству гений и значение величайшего из русских композиторов.

Глинка велик и славен тем, что в основу своей новой музыки положил народную песню. Такова известная всем современная формула, определяющая значение нашего композитора. И действительно, ступайте в театр, прослушайте «Жизнь за Царя» и особенно «Руслана», наконец, разверните тот или другой романс Глинки, и вам, даже если у вас нет никакой теоретической подготовки, совершенно непроизвольно вспомнится именно русская песня. И мелодия, иногда прямо и целиком взятая из той или другой народной песни, и гармония, иногда даже и характерный ритм русской песни – словом, все свойства ее тут налицо. Таким образом, факт сродства музыки Глинки с народной не подлежит никакому сомнению. Но остается другой, весьма критический вопрос: в чем же все-таки заключается заслуга Глинки? Допуская родство его музыки с народною, нужно еще доказать, что она хороша, как нужно доказать то же самое и для народной музыки. Итак, почему музыка русской народной песни хороша и что в ней особенного?

Правда, наша чрезмерная пытливость может показаться читателю слишком педантичной, а наши вопросы: «Почему музыка Глинки хороша, почему народная песня хороша?» – смешными. Кажется, что на эти вопросы достаточно убедительно отвечает наше непосредственное чувство, непосредственные слуховые ощущения. И однако вопросы эти все-таки должны быть рассмотрены. Вспомните, что в 1842 году публика, слушавшая «Руслана», тоже имела слух, могла также отдаваться непосредственному чувству, в музыке Глинки непременно должна

была расслышать народную песню и всю прелесть ее поэзии, однако… публика ничего не расслышала, и «Руслан» потерпел фиаско. Почему? Потому что тогдашняя публика не понимала значения и особенностей этой музыки и не признавала за ней никаких достоинств. Итак, скажем несколько слов о значении и особенностях русской народной песни.

Прежде всего нужно заметить, что настоящие русские песни по большей части весьма древнего происхождения. Об этом свидетельствует уже тот факт, давно замеченный археологами, что наши песни имеют значительное сходство с древнейшими памятниками народной музыки Западной Европы. Но народная музыка Запада уже давно окончила свое существование, тогда как в устах нашего народа и посейчас сохранились песни, от которых веет самой глубокой эпической древностью, поистине седой стариною. Рассмотрим же основные свойства этого первоисточника народного музыкального творчества; остановимся на мелодии, гармонии и ритме народной песни. Народная мелодия всегда была одноголосна и вовсе не имела аккордов. Этим она резко отличается от нашей современной музыки. Ибо если даже мы выделяем мелодию из какого-нибудь музыкального сочинения, из какой-нибудь музыкальной фразы, если мы сочиняем даже совершенно новую мелодию, еще не имеющую никаких аккордов, то мы все-таки невольно представляем существующие или необходимые в данном случае аккорды. Каждый отдельный тон мелодии для нас есть составная часть аккорда, и даже сам процесс изобретения мелодии часто сводится к простому разложению аккордов на их составные части (берется, например, октава, потом терция, квинта, затем опять квинта и так далее). Народная же песня, как сказано, совсем не имела аккордов, и при построении мелодии народ даже не представлял их себе. Мелодия эта всегда основана не на разложении аккорда, а на гамме, причем тоны этой гаммы берутся иногда подряд, а иногда вразбивку, однако непременно так, что из нескольких тонов сряду никогда или почти никогда не составляется аккорда. Чаще встречается второй способ построения мелодии (то есть из тонов гаммы, взятых вразбивку), хотя можно указать немало песен, построенных и в соответствии с первым (то есть из тонов гаммы, взятых подряд). Вот что еще говорит о народной мелодии глубокий знаток и исследователь русской песни Ларош: «Есть исследования тонов по ступеням гаммы (то есть тоны гаммы подряд, первый способ), в которых русская песня систематически выбрасывает один тон и тем порождает скачок пения замечательно характерный и замечательный особенною дикою грацией… Русская песня

нередко отличается обширностью своего диапазона и качающимся характером движения тонов, которые не возвышаются и не понижаются решительно, а постоянно колеблются между тою и другою формой движения. Замечательна также в русской песне ее чисто восточная любовь к фиоритуре: мелодические украшения и вообще ноты, не имеющие каждая своего собственного слога в тексте, встречаются на каждом шагу». К этому можно прибавить, что все указанные свойства народной мелодии, взятые вместе, сообщают ей такую возвышенную и оригинальную красоту, какой мы решительно нигде не находим сравнения. Эта грандиозная величавость, эта внутренняя мощь, а местами дико-прелестная грация производят впечатление вполне неотразимое.

Переходя к гармонии народной песни, мы прежде всего должны установить, что, собственно, мы понимаем под этими словами. Гармония народной песни? Но выше было уже сказано, что все народные песни были задуманы и пелись без гармонии и только наш современный слух, не представляющий себе мелодии без аккордов, прибавляет к мелодии гармонию, гармонизирует ее. Поэтому с первого взгляда можно было бы сказать, что гармония народной песни есть результат современного, а не народного творчества. И однако это не так. Дело в том, что далеко не всякая гармония, даже из допускаемых слухом вообще, подходит эстетически к тому или другому виду мелодии. Мелодия в значительной мере влияет на гармонию; характер и тип первой определяет весьма точно тип и характер второй. Другими словами, только та гармония эстетически возможна, то есть правильно поясняет и истолковывает мелодию, которая отвечает складу, характеру и духу гармонизируемой мелодии. Таким образом, гармонизация народной песни вовсе не есть акт произвола, потому что мелодия песни властно предрешает все свойства и все особенности позднейшей своей гармонизации. Вот в каком смысле мы говорим о народной гармонии.

Каковы же особенности гармонии народной песни?

Вся масса известных в музыке аккордов может быть разделена на две крупные категории: консонансы и диссонансы. (Примером первых могут служить терция и квинта – отдельно или вместе взятые; если же к терции и квинте, вместе взятым, мы прибавим еще септиму, то есть седьмой от баса тон, то получится аккорд второй категории, то есть диссонанс). Консонансы производят на наш слух, говоря вообще, впечатление покоя; их можно повторять, выдерживать долго, и слух охотно на них останавливается; словом сказать, аккорды эти отражают душевное равновесие человека. Диссонансы, напротив,

производят впечатление тревоги, волнуют и беспокоят слух. В противоположность консонансам они являются отрицанием покоя; они воплощают настроение порыва, движения, страсти и, как всякая страсть, не могут продолжаться долго и непременно должны смениться состоянием покоя, то есть консонансом. Вот почему, между прочим, и в современной музыке диссонанс почти никогда не заключает пьесы, – в конце непременно нужен консонанс.

Сказанного достаточно, чтобы понять, что в народной гармонии должны преобладать консонансы. И действительно, правильно понятая и правильно гармонизированная народная песня состоит почти исключительно из одних только консонансов. Музыка отражает духовную жизнь народа, а характерными свойствами народной души именно и являются простота, ясность и устойчивость миросозерцания, стихийная сила традиции и отсутствие в массе порывов, нервности, сомнений и колебаний. Однако с течением времени неизбежный исторический процесс выдвигает из среды народа некоторые обособленные группы – интеллигенцию. Сложность миросозерцания этих новых групп увеличивается, место догмата занимают сомнения и вопросы, а с ними неразлучны тревоги, волнения. Взгляды, идеалы и верования колеблются, быстро сменяясь одни другими. И музыка, продолжая исполнять свое историческое назначение, добросовестно отражает эту тревогу человеческой души, переходя от величайшей простоты и ясности к бесконечной сложности современных диссонансов. В них так же верно отражаются разрозненность и жизненные диссонансы современного общества, как в народной песне – величавая цельность и душевный мир народной массы.

Таким образом, современная культурная музыка имеет, конечно, все права на существование, потому что она есть, несомненно, один из видов красоты; но точно такое же право должно быть признано и за народной музыкой, потому что в своем роде и она удовлетворяет самым возвышенным требованиям той же красоты. Вот что говорит по этому поводу г-н Ларош: «Музыканту, вскормленному исключительно на прямом и пестром стиле нашего времени, гармония из одних консонансов покажется ничтожною в своих средствах», но это лишь «следствие одностороннего современного образования», а быть может, и «незнания истории музыки». На самом же деле «эпоха процветания церковной и вокальной музыки раскрыла все несметное богатство сочетаний, возможных и в пределах консонанса». И, отметив богатство и красоту народной гармонии, он заключает так: «Сложность сочетаний трезвучий (консонансов)

между собою сообщает музыке возвышенный, идеальный характер, соперничающий с глубиною вдохновения».

Что касается ритма русской народной песни, то и в этом отношении она имеет особенность, резко отличающую ее не только от художественной, но и от народной музыки Запада. Характерная особенность эта заключается в том, что у нас, то есть в нашей народной песне, преобладают так называемые несимметричные размеры, то есть пятидольные, семидольные (5/4, 7/4) и пр. Симметричные же ритмы, то есть правильно повторяющиеся четные размеры, свойственные всему Западу, так же как и нашей культурной музыке, встречаются в русской песне сравнительно реже и по происхождению своему относятся к более позднему времени. Общим правилом остаются, таким образом, эти нечетные, несимметричные ритмы, и необыкновенной прелестью своей русская народная песня во многом обязана именно этому оригинальному свойству. Таковы главные особенности, отличающие русскую народную песню. Они так значительны и до того характерны, что решительно выделяют русскую песню как особый, самостоятельный род музыки, красота которого и поэтические достоинства ныне признаны всеми единогласно. Нет двух мнений о значении этих прелестных образцов народного творчества. В наше время они признаются бесспорно произведениями глубокой, истинной поэзии и источником, из которого культурная музыка еще долго будет черпать свое вдохновение. Одна из величайших заслуг Глинки состоит в том, что он в основу своей музыки положил русскую песню и правильно оценил этот драгоценный источник. Отбросив жалкую систему подражаний избитым итальянским образцам, он наполнил произведения своего зрелого возраста живою поэзией народного музыкального творчества. Непонятый современниками, впоследствии он породил своим примером целую школу, девиз которой – национальность, а цель – самостоятельное творчество в духе народных образцов. Таким образом, Глинка является родоначальником русской национальной музыки и ему же будет она обязана ожидающим ее дальнейшим развитием. В настоящее время русская музыка стоит на правильной дороге. Изучая произведения народного творчества и находя в них источник своего вдохновения, она имеет под ногами твердую национальную почву, и ее, конечно, ожидает блестящая и великая будущность.

Глава IX. Последний период жизни Глинки

Путешествие в Париж и Испанию. – Парижские концерты Берлиоза и Глинки. – Жизнь в Испании. – Возвращение в Россию. – Пребывание в Смоленске и Варшаве. – Поездки в Петербург. – Третье путешествие за границу. – Возвращение в Петербург. – Упадок творческих сил. – Занятия церковной музыкой. – Последняя поездка за границу. – Смерть Глинки. – Похороны в Берлине. – Перенесение праха в Россию.

Последний период жизни Глинки не богат внешними фактами и не отмечен какими-либо крупными произведениями. Опера «Руслан и Людмила» была, очевидно, кульминационным пунктом его художественной деятельности. Но опера эта потерпела неудачу, и композитор ясно увидел, что двигаться дальше в избранном направлении нет никакой возможности; для Глинки в тогдашней России не было еще публики. «Твоего Мишу, – пророчески говорил он сестре, Людмиле Ивановне Шестаковой, – поймут через 25 лет, а „Руслана“ – через 100 лет».

Да и сил, пожалуй, уже не хватало у нашего маэстро; только он сам мог бы рассказать, сколько душевной энергии ему пришлось потратить на свою художественную деятельность, сколько сил вложить хотя бы в одного «Руслана»…

В последний период жизни он большей частью жил за границей, мало создавая, мало действуя и, так сказать, оставаясь только наблюдателем совершавшейся вокруг него жизни.

Свою заграничную жизнь Глинка начал путешествием в Париж, откуда предполагал перебраться в Испанию. В Париже он, между прочим, мог рассчитывать и на некоторую популярность; там отчасти уже знали его по корреспонденциям из России, в особенности по критическим отзывам Генриха Мериме (брата известного Проспера Мериме)[19]. Там познакомился он со знаменитым Гектором Берлиозом и сошелся с ним весьма близко. Нужно сказать, что в это время Берлиоз и его музыка были предметом самых горячих и разноречивых толков как во Франции, так и за границей. Мнения публики и специалистов разделились очень резко: иные восторгались новой музыкой Берлиоза безусловно, другие же, и притом большинство, столь же решительно бранили ее и отвергали всякое значение музыкальных идей французского композитора. Нужно было время, чтобы новая музыка завоевала себе права гражданства и общее признание. Поэтому особенно интересным представляется

тогдашнее мнение о ней Глинки. Он вполне на стороне Берлиоза, художественное чутье ни на минуту не обмануло его, и он оказался одним из первых ценителей, правильно и по достоинству определивших значение творчества этого композитора. Вот небольшая выдержка из письма Глинки к Н. В. Кукольнику из Парижа от 18(6) апреля 1845 года: «Самая примечательная для меня встреча, это, без сомнения, с Берлиозом; изучить его произведения, столь порицаемые одними и столь превозносимые другими, было одним из моих музыкальных предположений в Париже… Я не только слышал музыку Берлиоза в концертах и на репетициях, но сблизился с этим первым, по моему мнению, композитором нашего века (разумеется в его специальности)… И вот мое мнение: в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр могучий и всегда новый – вот характер музыки Берлиоза…»

Что касается французского композитора, то нужно отдать ему справедливость, – он также оценил по достоинству гений Глинки и старался познакомить французскую публику с его сочинениями. Так, в марте 1845 года он дал несколько концертов, в которых исполнил между прочим некоторые из наиболее нравившихся ему произведений Глинки, например каватину из «Жизни за Царя», «В поле чистое гляжу», лезгинку и пр. Музыка Глинки имела успех, «succès d'estime»[20], как скромно называет его Глинка, и, ободренный им, наш композитор решился в апреле 1845 года дать свой концерт. На этот раз исполнены были в числе других произведений краковяк из «Жизни за Царя», марш Черномора из «Руслана», «Вальс-фантазия» (H-moll) и пр.

Зал был полон, аплодировали очень много, и хотя по этим немногим произведениям Глинки парижская публика не могла, конечно, составить себе ясное представление о размерах таланта нашего композитора, он все-таки имел успех и музыка его несомненно понравилась слушателям. Вслед за тем во многих солидных журналах, например в «Journal des Débats», в «Révue britannique», появились сочувственные отчеты и отзывы о Глинке и его концерте. Особенно обстоятельно писал Берлиоз, присоединивший к своей статье и краткую биографию своего музыкального собрата. Приязнь и добрые отношения обоих композиторов, таким образом возникшие, сохранились и в последующее время; они понимали и ценили друг друга…

Однако в Париже Глинка оставался не долго. Его влекло в Испанию, о которой он мечтал давно, чуть ли не с самого детства,

и, пользуясь благоприятным случаем, в середине мая 1845 года он переправился через Пиренеи. Новые люди, новая природа, вся новая обстановка и мягкий климат, особенно благоприятный для болезненного организма Глинки, – все это оказало на него самое благотворное действие, и тяжелое настроение, не покидавшее его со времени неуспеха «Руслана», стало заметно светлее. В Испании он прожил более двух лет и побывал во многих испанских городах, везде изучая народные нравы, жизнь и в особенности национальные песни. Его особенно интересовали именно простонародные песни и характерные испанские танцы. Иногда случалось, что он просто останавливал какого-нибудь типичного простолюдина, и если оказывалось, что тот умеет петь или плясать, то Глинка зазывал его к себе, угощал, слушал и таким образом знакомился с народной поэзией в самом ее источнике. Но в Испании же всего яснее определилась, по нашему мнению, новая роль Глинки как только наблюдателя. В самом деле, за два года пребывания в этой стране он успел написать лишь известную «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде».

В Испании же, незадолго до отъезда оттуда, Глинка получил известие о расторжении своего брака с бывшей женой, но это позднее известие не особенно поразило его; он отнесся к нему совершенно равнодушно, потому что теперь это дело уже нисколько не интересовало его. В начале лета 1847 года Глинка оставил Испанию и через Париж, Вену и Варшаву возвратился в Россию.

На первое время по возвращении он поселился у себя дома, в Новоспасском. Никаких определенных планов на будущее у него не было; да и какие цели могли бы увлечь его теперь? Единственной целью его жизни было искусство, в нем открыл он свои собственные новые пути, но, выбитый силою сложившихся обстоятельств из проторенной колеи, он поневоле должен был сложить руки. Правда, можно было писать небольшие отдельные сочинения – Глинка и писал их изредка до конца своей жизни, – но могло ли это занятие наполнить жизнь творческого духа, уже проявившего себя такими капитальными созданиями, как «Жизнь за Царя» и «Руслан»? И бедный композитор, по-видимому, сознавал свое положение и уже не задавался никакими определенными целями на будущее время…

Зиму 1847 года Глинка рассчитывал провести в Смоленске и до января 1848 года действительно прожил там, ведя тихую и уединенную жизнь. Там же написал он несколько новых вещей, например романс «Ты скоро меня позабудешь», «Молитву» («В минуту жизни трудную») и кое-что другое. Но вскоре эта тихая жизнь была нарушена самым неприятным для него образом.

Смоленское дворянство вздумало чествовать в его лице своего знаменитого земляка-композитора, и обеды, балы, вечера, следовавшие один за другим непрерывной цепью, вскоре довели утомленного Глинку до совершенного отчаяния и заставили его поспешить с отъездом.

Таким образом, в начале марта 1848 года наш композитор прибыл в Варшаву, где и поселился. Тогдашний наместник Королевства Польского, кн. Паскевич, узнав о прибытии Глинки, стал приглашать его к себе, относился к нему чрезвычайно любезно и вообще, так сказать, ухаживал за знаменитым маэстро. По просьбе князя Глинка занялся его оркестром и в короткое время привел его в порядок настолько, что он потом мог исполнять многие из произведений самого Глинки. Около этого времени Глинка написал свое известное «Recuerdos de Castilla» («Воспоминания о Кастилии») – попурри для оркестра, составленное из четырех испанских мелодий.

Осенью 1848 года Варшаву посетила холера, так что во избежание заражения обывателям приходилось сидеть дома. Наш композитор воспользовался этим вынужденным затворничеством – своим и своих знакомых – и написал тогда ряд прекрасных романсов, например «Слышу ли голос твой» (на слова Лермонтова), «Заздравный кубок» (на слова Пушкина), «Песнь Маргариты» (из «Фауста» Гете). Тогда же была написана для оркестра известная «Камаринская», составленная из двух народных песен – плясовой «Камаринской» и свадебной «Из-за гор».

Зимою 1848/49 года Глинка съездил на короткое время в Петербург, надеясь запастись там новыми впечатлениями. Но ожидания его не сбылись, и, возвратившись весною 1849 года в Варшаву, он прожил там почти безвыездно до самой осени 1851 года. Весь этот период жизни композитора не отмечен никакими выдающимися событиями, а из музыкальных произведений за все это время были написаны только романсы «Rozmowa» (на слова Мицкевича) и «Финский залив». Глинка скучал, да и могло ли быть иначе? Его угнетало отсутствие крупной художественной задачи, у него не было такой цели в жизни, которая могла бы воскресить и привести в движение его творческие силы. Этим и объясняется его малая производительность того времени. «Многие упрекают меня в лености, – писал он в 1850 году, – пусть эти господа займут мое место на время…» Действительно, кто дал бы себе труд вдуматься в тогдашнее душевное настроение композитора, тот воздержался бы от всяких упреков в бездействии.

Весною 1851 года Глинка получил известие о кончине своей

горячо любимой матушки, и известие это до того поразило и расстроило его, что он заболел от горя. Оправившись от болезни, он поехал опять в Петербург, но и там не писал ничего существенного и, томимый однообразием бесцельной жизни, решился наконец опять уехать за границу.

Путешествие началось весною 1852 года, и целью его опять был избран Париж, потому что о тамошней жизни сохранились у Глинки самые приятные воспоминания еще со времени предыдущей поездки. Вскоре по приезде туда Михаил Иванович действительно почувствовал некоторый прилив творческих сил и попытался опять приняться за какую-нибудь капитальную работу. Предпринята была большая симфония для оркестра под названием «Тарас Бульба». Он даже написал уже первую и вторую части задуманной симфонии, однако почему-то остался недоволен ими и вскоре прекратил работу. Так эта симфония и осталась неоконченной и впоследствии была утрачена. Два последующих года прошли затем довольно незаметно. Разнообразные парижские впечатления не оставляли места скуке, а из серьезных занятий можно отметить предпринятое Глинкою изучение древних классиков. За время пребывания в Париже он успел прочесть Гомера, Софокла, Овидия и пр.

Весною 1854 года была объявлена война России с Францией, и Глинка нашел дальнейшее пребывание в Париже неудобным. Приехав в Петербург, он поселился у любимой сестры своей Людмилы Ивановны Шестаковой, которая окружила его самой теплой заботливостью и вниманием. В кругу семьи и друзей наш композитор почувствовал себя очень тепло и, стряхнув с себя апатию, принялся за работу. Прежде всего, исполняя просьбу сестры, он взялся за составление автобиографических «Записок» и, проработав до следующей весны, довел их до 1854 года. «Пишу я эти „Записки“, – говорит Глинка, – без всякого покушения на красоту слога, пишу просто, что было и как было, в хронологическом порядке». Действительно, записки эти, излагающие жизнь композитора весьма обстоятельно, написаны просто, без всяких вычур, правдиво и достаточно объективно. Они составляют весьма ценный материал для биографии нашего композитора.

В конце 1854 года Глинка написал известную «Детскую польку», посвятив ее своей маленькой племяннице, дочери сестры, Людмилы Ивановны, а в начале 1855 года был написан «Торжественный польский», предназначавшийся к коронации императора Александра II. Этот польский[21] исполнялся в Москве на всех придворных балах и имел тогда большой успех.

В том же году Глинка задумал писать новую небольшую

оперу под названием «Двумужница». Сюжет взят был из приволжского быта. Много мотивов – готовых и почти готовых – толпилось уже в голове композитора, работа обещала пойти на лад, был даже найден либреттист (некто Василько-Петров). Но какие-то странные и не совсем ясные обстоятельства затормозили работу, а потом Глинка захандрил и вовсе бросил задуманную оперу. Вот что рассказывает обо всем этом Л. И. Шестакова:

«В половине мая я должна была уехать по делам в деревню. Брат оставался в Петербурге. Я простилась с ним в то время, когда он был совершенно здоров, весел и доволен. Он с удовольствием занимался пением с Леоновою, принялся соображать оперу горячо и с любовью… При нем остались верные, хорошие люди: повар, человек и женщина, на которую я возложила всю хозяйственную часть, чтобы ничем не беспокоить брата. Я уезжала совершенно покойная, зная, что Гейденрейх (доктор Глинки) и другие знакомые будут навещать его и беречь. Для него уход был необходим; он так привык к этому с самого детства, что уже это превратилось у него не в привычку, но в необходимость. В деревню брат писал мне, как обыкновенно, раз в неделю. Описывал, что делал в прошлую неделю и что намерен был делать в будущую. В июне письма брата были хорошие, веселые, довольные; в июле он начал жаловаться на жары, на В. В. Стасова, который назойливо требует, чтобы брат сочинял, тогда как он этого не может; потом на либреттиста; в конце июля он уже жаловался на все и всех, а в начале августа я получила от него письмо, в котором он просил меня поспешить приездом, чтобы выпроводить его в Варшаву, потому что он более оставаться в Петербурге не может.

Я, конечно, не заставила брата повторить просьбу и немедля возвратилась к нему. Он нам очень обрадовался и сказал: „Ты мне сделала сюрприз; я не ждал тебя так рано“. На мой ответ, что я поспешила исполнить его желание и привезла с собою все, что нужно для его отъезда, он сказал мне: „О делах ни слова; три дня ты у меня гостья, а потом поговорим“. Но не дождались мы трех дней, и на другой же день он уже решил, что остается в Петербурге до весны, что „Двумужницы“ писать не будет, что она ему опротивела по многому и что либреттист его наделал ему неприятностей». Либреттист этот, в течение лета посещавший Глинку очень часто, в августе как-то очень странно пропал, а потом стало слышно, что он распускает по городу какие-то нелепые слухи о Глинке. Сношения композитора и либреттиста, таким образом, прекратились, и задуманная опера осталась ненаписанной.

Настроение Глинки еще ухудшилось. С одной стороны, на

него повлияла неудача этой новой попытки создать что-нибудь крупное и капитальное, с другой стороны, и здоровье его стало заметно расстраиваться, и скоро самая мрачная апатия овладела его светлой душою. Вот что писал он в ноябре 1855 года одному из своих друзей, В. П. Энгельгардту: «Любезнейший барон В. П.! Не сетуйте на меня за мое долгое молчание и верьте, что не лень, а страдания и скука не допускали меня писать к вам. Да и о чем писать? Моя теперешняя жизнь до такой степени утомительно единообразна, что, право, нечего сообщить вам… Досады, огорчения и страдания меня сгубили, я решительно упал духом (démoralisé). Жду весны, чтобы удрать куда-нибудь отсюда».

Зима 1855/56 года прошла с грехом пополам. По-прежнему Глинку окружали любящие и преданные люди. Даргомыжский, Стасовы, Серов, Балакирев бывали у него очень часто, стараясь чем-нибудь и как-нибудь успокоить и ободрить дорогого им человека, но все было напрасно. Ничто не развлекало страдальца, и какая-то глухая внутренняя тревога беспокоила его неотступно.

Однако душа композитора все еще была жива, и светлая мысль его вскоре опять встрепенулась: на этот раз внимание его привлекла к себе церковная музыка. Нужно сказать, что еще в начале 1855 года он пробовал свои силы в этой новой для него области и написал тогда «Да исправится» и «Ектении обедни» на три голоса. Теперь же он задался мыслью разработать русскую церковную музыку в своем творчестве и, желая основательно подготовиться к такому делу, решил отправиться сначала в Берлин и проштудировать там со своим старым учителем Деном курс теории церковной музыки. Никто, конечно, не отговаривал его от такой поездки, и 27 апреля 1856 года Глинка уехал, направляясь в Берлин. Перед отъездом он написал романс «Не говори, что сердцу больно», не подозревая, что этот романс его будет последним, как была последнею и эта поездка его за границу.

В Берлине Глинка около десяти месяцев занимался с Деном церковною музыкой, ведя довольно уединенный образ жизни и по временам прихварывая. Изредка встречался он с Мейербером, с которым был знаком еще по прежним поездкам за границу, а также и с некоторыми другими знаменитостями берлинского музыкального мира и мог порадоваться, видя всеобщее и искреннее признание своего таланта. В январе 1857 года он получил приглашение на парадный концерт в королевском дворце, где должны были исполняться некоторые из его произведений, и музыка Глинки произвела на публику огромное впечатление. Вот что писал он об этом концерте в последнем письме своем к сестре Л. И. Шестаковой:

«21(9) января исполнили в королевском дворце известное трио из „Жизни за Царя“ „Ах, не мне, бедному сиротинушке“. Пела партию Петровой по справедливости любимая здешней публикой m-me Вагнер; она была в ударе и пропела очень, очень удовлетворительно. Оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях. Я также был приглашен во дворец, где пробыл более четырех часов. Чтобы понять важность этого события для меня, надобно знать, что это единственный концерт в году, tout en grand gala[22]: публики было от 500 до 700 особ, все залито золотом и сверкало бриллиантами. Если не ошибаюсь, полагаю, что я первый из русских, достигший подобной чести». Нужно знать, что наш композитор всегда признавал за германской публикой особенную музыкальность и художественное понимание, а потому мог справедливо гордиться успехом своей музыки в Берлине.

Но увы! Это были уже последний успех и последняя радость в жизни Глинки. Тут же, выходя из концерта, разгоряченный, он сильно простудился и уже на другой день слег в постель. Болезнь чрезвычайно быстро развивалась, и в ночь со 2 на 3 февраля 1857 года величайший из русских композиторов отошел в вечность.

Все это случилось так неожиданно и сама смерть последовала так быстро, что никто из родственников и друзей покойного не успел получить своевременного извещения о случившейся катастрофе и приехать в Берлин хотя бы ко дню погребения. Первоначально тело Глинки похоронили на берлинском кладбище. За гробом композитора шли Мейербер, Ден, Бейер, некоторые другие музыканты и кое-кто из членов русской колонии Берлина, но сами похороны не отличались никакой пышностью. На временной могиле русского композитора поставлен был простой памятник из силезского мрамора с соответственно простой надписью: «Michail von Glinka» и проч.

Но вслед за тем среди русского общества возникло единодушное желание перенести дорогой прах в Россию. Сестра покойного композитора хлопотала о высочайшем соизволении на это предприятие, и вскоре последовало высочайшее повеление, давшее возможность и средства перевезти прах Глинки в Петербург. 22 мая прибыл пароход с телом Михаила Ивановича Глинки, а 24 мая 1857 года прах великого русского композитора окончательно успокоился на кладбище Александро-Невского монастыря в Петербурге. На могиле его тогда же поставили весьма изящный памятник, а в 1885 году в Смоленске, на средства, собранные по всенародной подписке, воздвигли другой, изображающий фигуру композитора во весь рост, с краткой, но выразительной надписью на высоком пьедестале: «Глинке –

Россия».

Источники

1. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. Изд. А. С. Суворина. СПб., 1887.

2. *В. В. Оболенский, П. П. Веймарн*. Михаил Иванович Глинка. СПб., 1885.

3. *Г. Ларош*. Глинка и его значение в истории музыки. М, 1869.

4. *В. В. Стасов*. Михаил Иванович Глинка. – «Русский вестник», 1857, №№ 20, 21, 22, 24 и др.

notes

Примечания

1

Интересно, что в этом отвращении к резким звукам Глинка вполне сходится с Моцартом, который в детстве решительно не выносил резких звуков духовых инструментов. Один вид трубы уже приводил его в трепет

Из этих сочинений сохранились только вариации для арфы и фортепиано (тема Моцарта Es-dur), вновь написанные Глинкою по памяти в 1854 году. Особенного значения, впрочем, эти вещи не могли иметь, ибо, по собственным словам Глинки, он тогда еще не знал теории

3

В 1828—1830 годах было написано несколько квартетов, серенад и много романсов, например: «Память сердца» (слова Батюшкова), «Pour un moment» и «Скажи, зачем» (слова кн. Сергея Голицына), «Дедушка, девицы раз мне говорили» и «Ах ты, ночь ли ноченька» (слова бар. Дельвига), «Забуду ль я?» и «Где ты, о первое желанье» (слова кн. Голицына), «Ночь осенняя, ночь любезная» (слова Корсака), «Голос с того света» (слова В.А. Жуковского) и пр. В это же время бар. Дельвиг написал для Глинки слова «Не осенний частый дождик»; музыку этого романса Глинка взял впоследствии для романса Антониды «Не о том скорблю, подруженьки» в опере «Жизнь за Царя»

название ртути (*Словарь В. Даля*)

именно так; точное определение (*фр.*)

он выделял каждую ноту неестественно, деланно (*фр.*)

полутона (*ит.*)

иллюзорные ощущения, галлюцинации

вода г-на Поллена (*фр.*)

отчаянии (*ит.*)

по преимуществу (*фр.*)

12

Это музыка извозчиков (*фр.*)

13

«Расставание» (*фр.*)

букв.: «по раскрытой книге»; без подготовки, с листа (*фр.*)

15

В новой литературе это имя стало нарицательным для обозначения гостеприимного, хлебосольного хозяина

16

Дорогой мой, это плохо! (*фр.*)

17

Возьмите свои слова обратно, граф, возможно, что это не произведет эффекта, но плохой моя музыка, конечно, не является (*фр*.)

18

Это неудавшаяся опера (*фр.*)

19

«Une année en Russie, lettres de Moscou en 1840». Revue de Paris, Mars, 1844. Эти отзывы особенно тронули Глинку, который говорил: «Ни один из моих соотечественников не отзывался до тех пор обо мне в таких лестных выражениях»

20

Успех, обусловленный уважением к автору (или исполнителю), а не достоинствами произведения (или исполнительского мастерства) (*фр.*)

пляска и музыка к ней, коею обычно открывается бал (*Словарь В. Даля*); полонез

настоящий концерт-гала (*фр.*)